

Composition 1961 N° 1, January 1

Draw a straight line and follow it.

Letrismo



Isidore Isou

Le manifeste de la poésie lettriste (1942). Isidore Isou. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947.

Avec le traineau sous la lune pas a pas. Isidore Isou. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, op. cit.

Ronde Tzigane dans les steppes russes. Isidore Isou. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, op. cit.

La poésie d'Isou. Règle d'or de la poésie humaine. Isidore Isou. *Précisions sur ma poésie et moi. Dix poèmes magnifiques*, Paris, Aux Escaliers de Lausanne, 1950.

Marbre pour Dante. Isidore Isou. *Précisions sur ma poésie et moi. Dix poèmes magnifiques*, op. cit.

Traité de bave et d'éternité (1951) (Fragmento). Isidore Isou, *Oeuvres de spectacles*, Paris, Gallimard, 1964.

Opus Aphonistique N° 1 (1959), Isidore Isou. *Oeuvres aphonistiques*, 1967.

Initiation à la haute volupté (Fragmento), Paris, Aux Escaliers de Lausanne, 1960

Le lettrisme et l'hipergraphie dans la peinture et la sculpture contemporaines. Isidore Isou. *Le lettrisme et l'hipergraphie dans la peinture et la sculpture contemporaines*, Paris, Grassin, 1961.

Traducción: Pilar Vázquez y Claude Dubois.

Manifiesto de la poesía letrista

A) LUGARES COMUNES SOBRE LAS PALABRAS

- Patético I. Los impulsos eclosionan y revientan más allá de nosotros.
Todo delirio es expansivo.
Todo arrebato *escapa* a la esterotipia.
- Siempre I. Las experiencias íntimas encierran una especificidad singular.
- Patético II. Transmitimos nuestras descargas con las ideas.
Qué gran diferencia entre nuestras fluctuaciones y la brutalidad de la palabra.
*Siempre se producen transiciones entre el sentir y el decir.*¹
- Siempre II. La palabra es la primera esterotipia.
- Patético III. Qué gran diferencia entre el organismo y las fuentes.
Las ideas... menudo diccionario heredado. Tarzán aprende en el libro de su padre a llamar a los tigres gatos.
Dar nombre a lo Desconocido con el Siempre.
- Siempre III. *La palabra traducida... no expresa.*
- Patético IV. La rigidez de las formas impide la transmisibilidad.
Son tan pesadas las palabras que las efusiones apenas pueden con ellas.
Los temperamentos mueren antes de alcanzar su objetivo (detonaciones en falso). Ninguna palabra puede contener los impulsos que se quieren enviar con ella.
- Siempre IV: LA PALABRA expone a la desaparición de las alternancias psíquicas.
El habla se resiste a la efervescencia.
La idea fuerza a la expansión a utilizar fórmulas idénticas.
- LA PALABRA por Fractura *nuestro* ritmo.
su mecánica, Asesina las sensibilidades.²
su fosilización, Uniformiza sin hacer diferencias la atormentadora inspiración.
su fijeza y Retuerce las tensiones.
su envejecimiento Demuestra inútil la exaltación poética.
Crea la buena educación.
Inventa la diplomacia.³
Postula el empleo de las analogías que sustituyen a las verdaderas emisiones.

Patético V.	<i>De poco nos vale ahorrar las riquezas del alma si secamos la parte res- tante con las palabras.</i>
Siempre V.	Impide que los efluvios se modelen de acuerdo con el Cosmos. Divide la sensibilidad en especies.
LA PALABRA	Destruye ciertas sinuosidades. Es el resultado de la necesidad de determinar. Ayuda a los viejos a recor- dar, obligando a los jóvenes a olvidar.
Patético VI.	<i>Todas las victorias de la juventud han sido victorias sobre las palabras.</i> Toda victoria sobre las palabras ha sido una victoria fresca, joven.
Siempre VI.	No sabiendo recibir, resume. ⁴ Es el miedo de lo simple a lo prolijo.
LA PALABRA	Por discernir demasiado lo concreto, no deja espacio al espíritu. Olvida las auténticas medidas de la expresión: las sugerencias. Hace desaparecer las infrarrealidades. Cierne sin dar nada a cambio.
Patético VII.	<i>Aprendemos las palabras de la misma forma que aprendemos los buenos modales.</i> Sin palabras y sin modales es imposible presentarse en sociedad. <i>Progresando con las palabras se progresa en sociedad.</i> ⁵
Siempre VII.	Mata las evocaciones fugaces. No respeta las abreviaciones ni las aproximaciones. <i>Siempre es a la inversa para no ser idéntica.</i> Elimina a los solitarios que querrían entrar en la sociedad. Obliga a decir <i>Así</i> a los hombres que quieren decir <i>De otro modo</i> . <i>Introduce el tartamudeo.</i>
Patético VIII.	El almacén de la palabra, construido para durar para siempre, determina que los hombres construyan conforme al modelo, como los niños. <i>No existe valor añadido en la palabra.</i>
Siempre VIII.	La palabra es la gran niveladora.
Siempre IX.	<i>La idea limita la apertura a la profundidad; sólo la entreabre.</i>
Patético IX:	Las palabras son las ropas de la familia. <i>Cada año los poetas sacan las costuras de las palabras.</i> Las palabras tienen ya tantos remiendos que las llevamos hechas jirones.
Siempre X.	Existe la creencia de que las palabras son irrompibles.
Patético X.	Las sensaciones únicas son tan únicas que no pueden popularizarse. Las

sensaciones que no tienen palabras en el diccionario desaparecen.

Siempre XI. *Cada año desaparecen miles de sensibilidades al no poder concretizarse.*

Patético XI: Las sensaciones requieren un espacio vital. *Es notable el asco que causa en los poetas la saturación de palabras.* Las cosas y las nadas que hay que comunicar se hacen más imperiosas de día en día.

Siempre XII. *Testimonio de la necesidad de rehacer son los intentos de destruir.*

Patético XII. *¿Hasta cuándo vamos a resistir en el dominio menguado de las palabras?*

Siempre XIII. *El poeta sufre directamente:*

Las palabras siguen constituyendo el trabajo del poeta, su existencia, su pan.

B) INÉDITO I

Destrucción de las PALABRAS en favor de las LETRAS

ISIDORE ISOU Cree que es posible elevarse por encima de las PALABRAS.

Quiere conseguir la expansión total de las transmisiones sin sus pérdidas.

Ofrece un verbo semejante a una conmoción.

Gracias a la sobrecarga de expansión, las formas surgen solas.

ISIDORE ISOU Comienza la destrucción de las palabras en favor de las letras.

ISIDORE ISOU Quiere que las letras capten todo deseo entre ellas.

ISIDORE ISOU Hace que se dejen de emplear las medidas apriorísticas, las palabras.

ISIDORE ISOU Demuestra que existe una salida entre LA PALABRA y LA RENUNCIA: LA LETRA.

ISIDORE ISOU Creará emociones contra el lenguaje por el placer de la lengua.

Se trata de hacer comprender que las letras tienen un destino distinto al de las palabras.

ISOU Descompondrá las palabras en sus letras.

Cada poeta integrará todo en Todo.

Hay que revelar el todo con las letras.

YA NO SE PUEDE REHACER LA POESÍA.

ISIDORE ISOU ABRE

UN NUEVO FILÓN DEL LIRISMO.

¡Quienes no puedan abandonar las
palabras que no sigan!

C) INÉDITO II: EL ORDEN DE LAS LETRAS

No se trata de	destruir unas palabras y sustituirlas por otras. Ni de forjar ideas para precisar sus matices. Ni de mezclar términos a fin de que contengan más significado.
Sino que se trata de	TOMAR TODAS LAS LETRAS EN CONJUNTO; DESPLIEGAR ANTE LOS ESPECTADORES DESLUMBRADOS LAS MARAVILLAS HECHAS DE LETRAS, (VESTIGIOS DE LAS DESTRUCCIONES); CREAR UNA ARQUITECTURA DE LOS RITMOS LÉTRICOS; ACUMULAR DENTRO DE UN MARCO PRECISO LAS LETRAS FLUCTUANTES; ELABORAR FANTÁSTICAMENTE EL ARRULLO HABITUAL; CUAJAR LAS MIGAJAS DE LAS LETRAS Y HACER CON ELLAS UNA VERDADERA COMIDA; ⁶ RESUCITAR LO CONFUSO EN UN ORDEN MÁS DENSO; HACER COMPENSIBLE Y PALPABLE LO INCOMPENSIBLE Y LO DIFU- SO; CONCRETIZAR EL SILENCIO; ESCRIBIR LAS NADAS.
Es	el papel del poeta <i>avanzar</i> hacia las fuentes subversivas. la obligación del poeta adelantarse en las profundidades negras e igno- tas. el oficio del poeta abrirle al hombre de la calle otra puerta del tesoro.

Los signos del mensaje del poeta serán unos signos nuevos.

A la ordenación de las letras se la denomina:

LETRISMO.

No es una escuela poética, sino una actitud solitaria.

ENTONCES: el letrismo = ISIDORE ISOU.

¡Isou espera tener seguidores en la poesía!

(¿Acaso existen ya en algún lado, dispuestos a irrumpir en la historia a través de los libros?)

DISCULPAS POR HABER INTRODUCIDO LA PALABRA
EN LA LITERATURA

Hay cosas que existen por su nombre sólo.

Hay otras que, existiendo, no se afirman por falta de nombre.

Toda idea requiere una tarjeta de visita para poder presentarse.

Se da a las ideas el nombre de su creador. Más objetivo es nombrarlas por sí mismas.⁷

EL LETRISMO ES UNA IDEA QUE SE PODRÁ
ACLAMAR POR SU PROPIA FAMA

Es létrico aquel material que se puede mostrar siempre.

Son de por sí gérmenes létricos:

LAS PALABRAS SIN SENTIDO;

LAS EMISIONES DE SIGNIFICADO OCULTO TOMADAS POR SUS LETRAS;

LAS ONOMATOPEYAS.

Aunque este material ya existía, no tenía un nombre por el que se le reconociera.

Serán létricas las obras hechas enteramente con este elemento, pero con unas leyes y unos géneros propios.

La palabra existe y tiene derecho a perpetuarse.

ISOU LLAMA LA ATENCIÓN SOBRE SU EXISTENCIA. A los letristas corresponde desarrollar el letrismo.

El letrismo alumbra OTRA poesía.

EL LETRISMO impone una POESÍA NUEVA.

ANUNCIAMOS UNA AVALANCHA LÉTRICA.

¹ Un atestado puede registrar las tergiversaciones del Sentir, al tomar del Decir su equivalente. Un loro saca siempre los mismos boletos.

² El diccionario: cementerio de los crímenes más grandiosos. Larousse: la historia de esos crímenes.

³ Y, sin embargo, cuántos diplomáticos hay que intentan, sin conseguirlo, insinuar solamente.

⁴ Toda palabra iguala en necesidad a la narración de una melodía.

⁵ El autor ha visto cómo se imponían ciertos idiotas con sus juegos verbales.

⁶ Milagro de Jesús y de Sísifo.

⁷ Las ideas con nombre propio pueden tener varios padres: todos aquellos que no habiéndolas engendrado, las han adoptado y las han desarrollado.

Paso a paso con el trineo bajo la luna

- andante -

Jloannn! laopala scloraaald
 Tchioutchiouriou ¹⁾ fiou
 Sfouxicogim rimbildizgaall
 Rloal sfinxinsvaall
 Ssttchioutchiourou gloal Tchimbrouald

FIU! HOLDAIA SBLITZ! Squétchitroque
~~saltpa scoualtpa stroque~~
~~schbongaia, rythity, rythity~~ ²⁾ hèque
 SMARRrr! sicrouca schmitrouca hèque
 délolaloun délolaloun... citégihitz,
 citégihitz...

- allegro -

Pouchtiginstroui SFIRILISSE!
 SFIRILISSE!

³⁾
 Σ Σ Σ

Haou - haou - HAOU!
 Laoutrenne jaoukoun
 Yaou - VALJOUN!
 Tranclon clenglisse
 Sodolon - Sodonoun!
 Gaoupennenne - noun...
 Gaoupennenne - noun...

- Lento -

Cotigang...gotigang...hlotigang...
 Sclip pectoraall
 Cloangsfinxinsvaall
⁴⁾ P p p p p yall
 syang sidilitch!
 Saltchète scoualtchète'n viii!
 Schounouie Schoufioué'n dii!
 sss...sidili...ss...sidi...lii.

- 1) Ψ, ψ = sifflement
 2) \hat{e} = "e" aspiré (à la fin de certains mots)
 3) Σ, σ = grognement
 4) P, p = claquement de langue

1. silbido 2. e* aspirada (al final de ciertas palabras) 3. gruñido 4. chasquido de la lengua

Danza cingara en las estepas rusas

rythme joyeux, allegro -

Igrinasch tchiosmoïstrait H¹⁾diniak diouvrouk
 Haijak tchioutmas Q³⁾n sbigi
 Popaigai tchioutiarga II⁴⁾inigrivigi
 Balgoboténne doïska H²⁾grinasch'n rouk
 H grinasch'n rouk

E⁵⁾ E E E - ad libitum -

Grin! H⁶⁾gaïa des domotchïou
 Fin! N⁷⁾gaïa des domotchïou
 Vrim! K⁸⁾icrilim loubotchïou
 Crim! K⁹⁾icrilim loubotchïou
 Crim! B¹⁰⁾A¹¹⁾grin crilom aïptziou
 A¹²⁾gingigrivin riptziou
 A¹³⁾gingigrivin riptziou

N¹⁴⁾n, n, n, n - ad libitum -

Ψ¹⁵⁾Balgoboté'n sbiéga
 T¹⁶⁾balgoboté'n sbiéga
 T¹⁷⁾Pobougratzy'n pryéga
 M¹⁸⁾Pobougratzy'n pryéga
 M¹⁹⁾Mtchéan globotchïou
 Δ²⁰⁾Mtchéan globotchïou
 Δ²¹⁾Isdimoniou fnetchïou
 Isdimoniou fnetchïou

Γ²²⁾O²³⁾o, o, o

Γ²⁴⁾Sdralyn vizdigrivi

E²⁵⁾Sdralyn vizdigrivi

Kivistaou in privi

N²⁶⁾Kivistaou in privi

T²⁷⁾Viétchernai'n gourvi

T²⁸⁾Viétchiernai'ngourvi

Stroumistrain bourvi

Stroumistrain bourvi

H²⁹⁾η, η, η

bis { Haijak vizdigrivi'n yarga
 Balgoboté'n gai daïdaïourg
 E³⁰⁾hoïg dé guïourg!
 E hoïg dé guïourg

bis

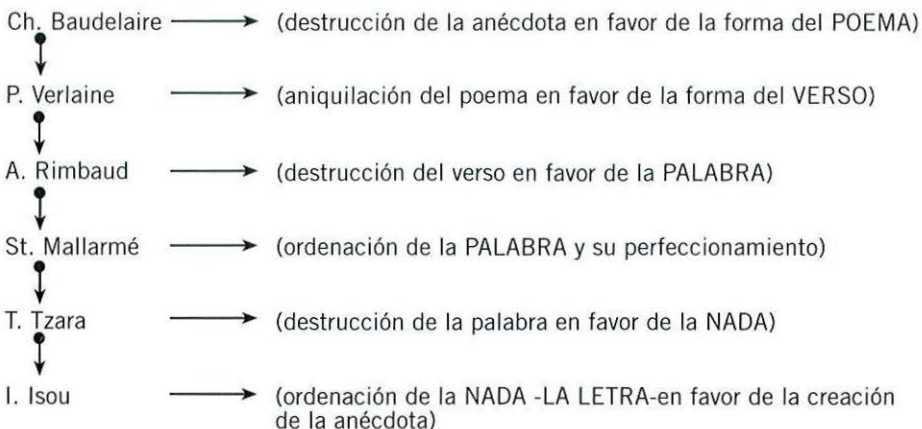
Iouhhl ¹⁷⁾ Fiomniou doiskaiara
 Hartza'n jos décarga!
 Hartza'n jos décarga!
 .Y Jdania alpaipai victziarourg
 Y Jdania alpaipai victziarourg

Fobirouly
 Viguyrouly
 Fobirouly
 Viguyrouly
 Fobirouly
 Viguyrouly
 Fo-bi-rou-ly
 Vi-guy-rou-ly ¹⁰⁾ A

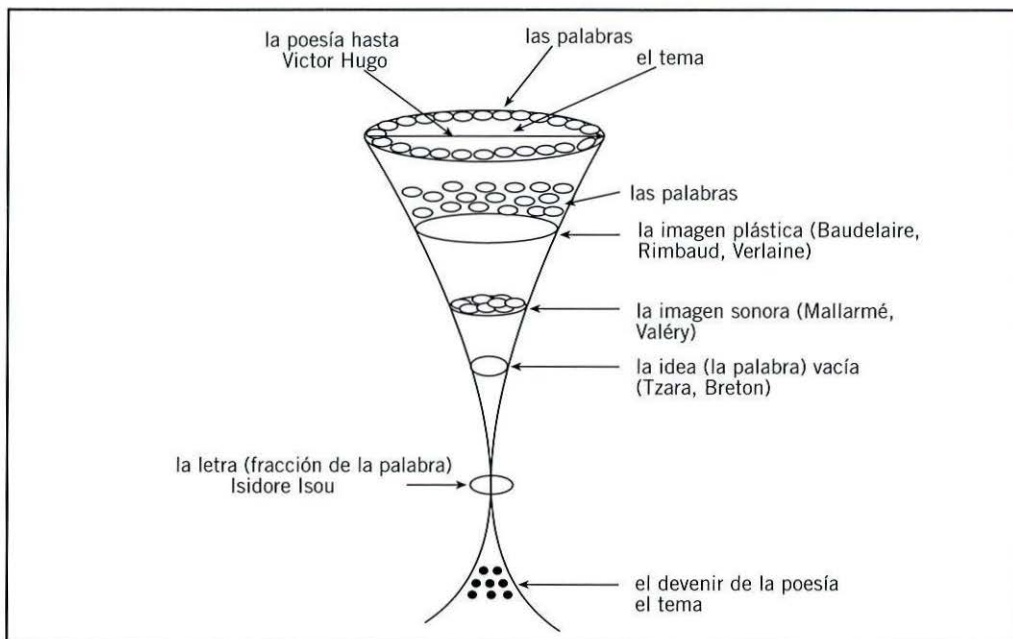
IOUI

- | | |
|----------------------------------|--------------------------------|
| 1) \hat{e} = e* aspiré | 9) B, β = expiration |
| 2) H, η = ahannement | 10) A, a = aspiration |
| 3) O, o = toussotement | 11) T, t = ceceo |
| 4) Π , π = éternuement | 12) M, μ = gemissement |
| 5) E, ξ = pètemment | 13) Δ , δ = râle |
| 6) Θ , θ = soupir | 14) O, o = toussotement |
| 7) N, ν = hoquet | 15) T, τ = crépitemment |
| 8) K, κ = ronflement | 16) T, τ = crachât |
| 11) Ψ , ψ = sifflement | |

1. e* aspirada 2. jadeo 3. tosecilla 4. estornudo 5. ventoseo 6. suspiro 7. hipo 8. ronquido 9. espiración 10. aspiración 11. silbido 12. ceceo 13. gemido 14. estertor 15. tosecilla 16. crepitation 17. escupitajo



Evolución del material poético.



Evolución de la sensibilidad técnica en la poesía.

La poesía de Isou. Regla de oro de la poesía humana

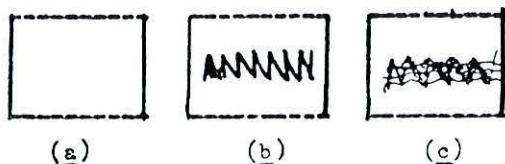
1.— Existe una masa de silencio del lirismo que es el ritmo geométrico de cada verso. Se alcanza un perímetro subterráneo o una zona de inspiración pura que permanece igual a través de la diversidad de los poemas. El letrismo puede jactarse de seguir esta regla de oro de la poesía incluso en su esquematismo.

Se trata de un *runrún* originario y sosegado. Éste ha de ser en toda estrofa la *génesis*, el alma del creador antes de descubrir las palabras mediante las cuales fija su exaltación. En ese momento, los metros circulan llenos de vacío. Es una cascada de acentos y de aspiraciones.

Se puede obtener el trazado de los ángulos y de las perpendiculares fundamentales por el procedimiento de recubrir cualquier verso célebre con una capa de tiempo, de alejamiento *corruptor*.

Si tuviéramos que enmarcar esta concentración, partiríamos de un cuadrado cualquiera en la primera fase (a), al que añadiríamos un trazado que equivale a la distinción elaborada de ese vacío durante el segundo periodo (b) del habla comprensiva.

Cuando ésta acepta ya sea su concentración ya sea un llenado reelaborado, se transforma en ruido, ritmado esta vez (c), como si se volviera a encontrar la nada abolida por el hecho de profundizar en esta misma abolición.



Ya no es un silencio primario, sino un silencio artificial.

Como si el paraíso bíblico de la pureza se convirtiera en un paraíso de hachís infernal al introducir la voluntad humana en una materia que hasta entonces era el resultado de una circunstancia divina (de una gracia).

Concentramos en el tapiz blanco (a) las palabras (b) para llegar a su cristalización superior (c). En su propia orgía, las palabras se transforman en salpicaduras; las esculturas (b) retornan a su roca (a) y adoptan el aspecto de grandes trozos de piedra (c). Las frases vuelven a su erupción sentimental o cerebral.

El autor presencié un día la solidificación del aire sometido a una alta presión. Los trozos helados se consolidaban. No eran objetos (le hacían pensar a uno en el aire que se podría bloquear así en

los pulmones atenazándolo entre aceros), sino objetos azules imposibles de sintetizar.

Una comparación exacta: el poema no hablaba, así que no caía en el lenguaje conceptual, pero tampoco se callaba. Como si se concentrara en ese silencio que estaba rebasando hasta alcanzar el momento de fijarse.

Llamaremos a la tercera capa, la capa de azul congelado, la capa del diamante, la capa del ritmo áureo.

Taponando los agujeros, esculpidos en la materia létrica por el poeta, volvemos a una superficie lisa que es el sentido propio de la belleza recuperada (allende las nervaduras viciosas que constituyen la filigrana del artista, su sello).

La descomposición que el autor infligirá a cualquier estrofa vendrá a equilibrar la antigua descomposición (impuesta por el versificador anterior a esa sustancia común que es la sucesión de letras).

Ejemplo:

La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres

Fuir, ah, fuir là-bas où les oiseaux sont ivres.

MALLARMÉ

puede convertirse en:

Gdjagass, gdjagass, la berr est biste jétu toutétivre

*Fouffi, ah, fouffir hava hava où doandégo onquivre.**

Descubrimos esta belleza mediante las imágenes provisionales precedentes que a lo largo del tiempo han cubierto el orden real de la sensibilidad, de manera tal que su limpieza no constituya un simple renacimiento, sino –en relación con las visiones truncadas que se toman como lo esencial–, un *nacimiento ad nihil*.

Reducimos la poesía a sus metros y a sus letras, y, así, encontramos la línea áurea del verso, de la misma forma que el cubismo encontró la línea geométrica de la pintura clásica.

Reducimos todo cuadro a un sistema de horizontales o de verticales encerradas en pirámides, pentágonos o sus compuestos, hasta abrazar el arco del círculo, es decir, que descubrimos el sistema geométrico fundamental que funciona como denominador común de las investigaciones.

En ese sentido, la actividad invisible –pero vibrante– de una *divina proportione* sujeta al sentido de las expresiones traspasa la espuma del poema. El letrismo, al igual que el cubismo (el arte abstracto), vuelve a poner en primer plano el esquema esencial, en detrimento de los elementos carnales que hasta ahora lo cubrían.

II.– *Todo poema es igual a su alfabeto, es decir, a la masa de sus posibilidades létricas.*

El autor oía hablar inglés y árabe en el metro, y le irritaba esa sucesión de arrullos. No siendo xenó-

fobo –y con razones para no serlo–, le entraban, sin embargo, ganas de gritar como una portera: “¡Hablar francés, caramba! ¡Que estamos en Francia y no en la Patagonia!”.

Por el contrario, el letrismo, “lengua extranjera” por excelencia, no sólo no le irritaba, sino que le fascinaba. Pensando en esta contradicción, el autor llegó a darse cuenta de que aquel dialecto desconocido le ponía nervioso porque *quería captar*. Más allá del alineamiento sonoro –hermoso o feo– hay una voluntad de transmisión conocida por los usuarios, la cual se les escapa a los de fuera y termina por causarles un tormento exacerbado. Sin embargo, sé que con el letrismo basta con escuchar la armonía de las consonantes y las vocales. O bien me repliego hacia otra zona o avanzo.

El pensamiento suspende el goce hasta la comprensión final. Si esta comprensión no existe, no se llega a gozar. El letrismo nos sumerge en el goce en todo momento.

Por lo tanto, no es letrismo “cualquier lengua extranjera”. *No es lo mismo*. El letrismo introduce una nueva forma de entender donde sólo había crispación por comprender. Lo *bello* cubre el terreno de lo *feo*. Dejamos entrar en el arte un elemento no estético, que el letrismo justifica y explica. Un fragmento de Valturio viene a corroborar estas afirmaciones: “Demetrio solía decir que no existía diferencia alguna entre las palabras, la voz de los ignorantes y los truenos provocados por un exceso de aire en el vientre. Y no le faltaba razón, pues consideraba que poco importa el orificio por el que esa gente hace salir la voz, ya fuera por la parte inferior de su cuerpo o por la boca: ambas tienen un mismo valor y están hechas de la misma sustancia”.

III.– *En perjuicio de las palabras marchitadas por el uso, el letrismo eleva a una nobleza estética la bajeza del ruido de las palabras, el cual representa, no obstante, los arcanos de la comprensión.* Con frecuencia me paseaba con François Dufrêne, quien, de entre todos los letristas, es el que representa para mí con mayor propiedad esa sensibilidad (en su caso, el deseo de dejar que ésta forje su creatividad le conduce a ser la *encarnación misma de esa sensibilidad letrista*).

Cualquier rótulo, cartel o nombre de calle daba pie a un grito. *Lux* igual que *Persil* o *Edouard Branly* se transformaban en sus labios en un sonido salvaje; perdían su contenido inteligible para convertirse en ritmo. La misma búsqueda de una combinación de letras cada vez más inusitada nos conducía a un retorcimiento placentero y torturador del vocabulario de los lugares comunes encontrados. Las palabras mondadas perdían el rostro y se convertían en una *carne viva* que nos hacían daño al oído.

Comprendí por qué la actualidad entraba fácilmente en el letrismo, mientras que en la poesía común, de diccionario, una vez que se olvida el suceso, la sensibilidad ligada al término se marchitaba con éste, vaciando y volviendo grotesco ese *lado del verso*.

IV.– *En el letrismo, todas las palabras tienen doble valor: significativo y sonoro. Se pueden hacer*

trampas y jugar con la dimensión social y momentánea del suceso, sabiendo que aunque desaparezca el suceso permanecerá la dimensión esquemática del ardor "sonoro". En cualquier caso se recobra lo esencial, que es la línea clandestina del lirismo, y se lo convierte en línea cultural.

Este cambio de acento transforma un número subjetivo y potencial en un número áureo objetivo, que se escapa a la arbitrariedad del azar. Mediante el descubrimiento de una capa geométrica, alcanzamos la raíz, el denominador común de toda expresión lírica que es el alfabeto letrista.

Thibaudet consideraba que la poesía de Mallarmé era el arquetipo inmóvil, la quintaesencia de la poesía francesa, igual al Primer Motor de la perfección aristotélica.

Y si nos fijamos en la degradación –lo que significa la purificación de la materia poética– desde la epopeya narrativa homérica hasta el apego a la totalidad formal del poema (Baudelaire) o al campo de la estrofa (Verlaine), pasando por el mundo de la revolución social de los sentimientos (los románticos), es normal que la reducción mallarmeana al *vocabulario*, es decir, a la *palabra*, sea sinónimo de compendio, de concentrado de elementos de la poesía francesa; es la elección de la perfección maximizada y meditada de la lengua elaborada hasta casi salirse del diccionario. Con respecto a esta hipérbole podríamos decir sin equivocarnos, como dice Thibaudet: "No creo que esté escribiendo una paradoja cuando digo que la pequeña y frágil recopilación de poesías de Mallarmé es mucho menos apreciada por los enamorados de la poesía de Mallarmé –en lo que se equivocan– que por los enamorados de la poesía francesa..."

Pues bien, si llevamos más lejos esa depuración de la materia lírica producida por el deslustramiento actual del vocabulario y avanzamos hacia las letras, alcanzamos la base geométrica de una suma de consonantes y vocales carente de sentido extrínseco, pero reducida a su belleza lineal, la cual constituye la cimentación, los pilares de toda la expresión versificada del mundo, *el álgebra internacional de la poesía*, el centro o el círculo en el que se pueden inscribir todos los ángulos o figuras. La regla (o número) de oro, el ritmo supremo de la poesía que descubre el letrismo constituye la bóveda de la teoría letrista pasada y futura.

V.– Los poemas de Isou son el concentrado, la hipérbole, la quintaesencia, el Motor Inmóvil o el arquetipo no sólo de la poesía francesa –como la recopilación de Mallarmé–, sino de la poesía mundial.

La atracción que sienten los enamorados de la poesía por los versos letristas en cuanto que formas universales y el poder de comunicación que logran a los amantes de las rimas y de las cadencias gracias a la belleza de los equilibrios létricos se apoyan en el axioma: alfabeto = denominador común = raíz de la poesía humana.

VI.– Dado que el alfabeto létrico constituye el círculo del lirismo, se trata de inscribir en su interior

las figuras simples o compuestas hasta llenar esa curva con la suma de todos sus elementos. Es necesario descubrir en la regla de la notación el signo jerarquizado, es decir, la letra "alfabetizada" de todas las sonoridades planas de la voz humana.

Como número áureo de la poesía de cada lengua, principio originario de todo, no debe faltar en este centro ninguna posibilidad lingüística.

Es importante, por consiguiente, enumerar el conjunto de emanaciones del *canon*. El inventario –multiplicación de la nomenclatura– resulta ser, entonces, un despliegue enriquecedor, resultado de la potencia y del deber con respecto a la raíz dada.

No sólo se deberán anotar las diferencias entre *i*, *ü* e *î* en cada lengua, sino también habrá que introducir las letras que sólo existen en ciertos vocabularios (la *th* inglesa, el *^* indochino) y las nuevas letras isouianas o dufrenianas, teniendo en cuenta una escala alfabética tan necesaria como la escala de las notas o de los números.

En el marco de dicho enriquecimiento, añadimos unas páginas que fueron elaboradas con anterioridad a este apartado, pero que cuyo tema permite integrarlas perfectamente en éste.

Para empezar, el alfabeto griego no me parece apropiado para transcribir los diecinueve nuevos sonidos labrados en la "Introducción" (*Nouvelle Revue Française*): la aleación es demasiado costosa durante la impresión; el teclado de la máquina de escribir no tiene la capacidad de anotar (sino con blancos) los signos empleados.

Revisión: se utilizarán los números puesto que pueden intercalarse inmediatamente en una cohesión létrica. En el volumen citado (p. 314), se eliminarán totalmente las notaciones helénicas manteniendo simplemente las cifras en su orden. Así, retomando los "nuevos" sonidos descubiertos:

- 1 = aspiración,
- 2 = espiración,
- 3 = ceceo,
- 4 = estertor,
- 5 = gruñido,
- 6 = jadeo,
- 7 = suspiro,
- 8 = ronquido,
- 9 = gárgaras,
- 10 = gemido,

- 11 = hipo,
- 12 = tos,
- 13 = estornudo,
- 14 = chasquido de la lengua,
- 15 = ventoseo,
- 16 = crepitación,
- 17 = escupitajo,
- 18 = beso,
- 19 = silbido.

Los números convertidos en letras se separan mediante guiones. Me veo perfectamente escribiendo:

Stancalagroum 1 – 4 – 17 Vigdamm!

Mediante la introducción del número en “la gama” se puede llegar a la inscripción precisa de lo que Dufrêne y Wolman denominan *letras estructurales*, es decir, sonoridades nuevas, *no alfabéticas*, que no sólo no sirven por sí mismas, sino que son utilizadas como claves de la suma de letras necesarias. Así, un poema, una estrofa, un verso recitado “con un estertor” no tendrá el mismo valor “sonoro” que si es sencillamente declamado. Lo mismo en el caso del gruñido, etc. Por consiguiente, la notación matemática que se ofrece al principio o al final de un conjunto de letras representa perfectamente la estructuralización de la “suma” létrica considerada.

Así:

4 (arco 3) o (arco3)⁴

significará que:

(arco + ceceo) debe ser declamado “con un estertor”.

Del mismo modo:

(jdar)⁷ se declamará con un suspiro, etc., etc..

Con la ayuda del alfabeto nos volvemos hacia *mís* adversarios, las cifras.

La materia lingüística histórica e iconoclasta va a fragmentarse dócilmente y a exponerse en el rigor *magnético* de una ecuación: las letras me asustaban cuando el álgebra ideal, cual acceso de tos de un tuberculoso, se derramaba sobre mí:

$$1 - 7 - g(abc) = \frac{\text{arco zeF Brou - nd}}{i \ 12 - 15 - \text{dr. gai!}}$$

VII.– *Gracias a la nueva escritura, el álgebra y las matemáticas vuelven a ser lo que eran en la Edad Media y antes en la –Antigüedad–: obra de arte.*

Mi boca cambia lo que le han impuesto y enseñado a decir.

Con semejante temperamento, por las sendas que partiendo de las matemáticas conducen a todas las ciencias basadas en ellas, yo podría revolucionar el conjunto del “conocimiento humano”.

Seguidamente se trata de continuar *prosperando*, prospectando el equipamiento létrico. Mis amigos todavía no recurren a los nuevos sonidos introducidos. Tienen una mentalidad primitiva, y el poeta desdoblado del futuro tendrá que ser el *poeta enriquecido*, el usuario de la materia total, o no llegará a existir.

¿Por qué sólo se consideraba poético el lenguaje bucal en detrimento de todas las demás formas de comunicación humana?

¿No deberían clasificarse los atributos del cuerpo entero en la categoría de signos siempre que respondan a la necesidad de *ruido*?

Exageremos un poco: el pedo ejecutado con la lengua recuerda al lanzado por las nalgas. Y yo mismo consigo recrear, metiendo una mano bajo la axila, un frotamiento poco conocido.

Añado, por lo tanto, al nuevo alfabeto:

20 = *aplauso* (con las dos manos),

21 = *castañetas* (con dos dedos, acompañamiento de una canción alegre utilizado por los actores).

22 = *pataleo* (como en el cine cuando no comienza la película).

VIII.– *La introducción de dos “instrumentos” inéditos en la “letría”* (las manos y los pies se añaden a la boca) rompe la soledad del Lector. En su sola compañía es varias personas. El problema del número se reconduce satisfactoriamente. El individuo se revela a la vez “coro” (recitativo) y orquesta (o, por el momento, al menos, “trío”).*

Se tiende al *intérprete Proteo*. Un Rocambole con mil caras, a la vez batería y guitarra.

La partitura de un *solo* “hablador” se alinearán en tres dimensiones interpretables simultáneamente.

Así:

<i>Dang</i>		<i>Ding</i>		<i>Tibidibitang!</i>
20	-	21	-	20-21
22	-	22	-	22-22

El lector *brega con el cuerpo y con la boca* en un orden rigurosamente dictado por el libreto integral que se ofrece a cada uno de sus miembros.

IX.— *La letría*, el ruido humano (y no sólo la voz) reducido a letras, abre unas fuentes insospechadas a este arte.

Por primera vez, aparecerá en la escena un intérprete inspirado, totalmente pautado (“palabra” y “gesto”).

Así, el incremento del alfabeto létrico consiste en el descubrimiento de la regla sonora que se halla en la base misma de las formas de comunicarse (el vocabulario). El alfabeto surge de un centro único que es el ruido del hombre... Pero es preciso agotar todas las letras de este ruido para agotar a Dios o al Espíritu.

No olvidemos, sin embargo, que la renovación, la revelación del ritmo geométrico en la pintura significó la destrucción de la encarnación figurativa (desde los bizantinos y Cimabue hasta Cézanne-Picasso).

La aparición, a la luz de las formas, de los bajos fondos lineales, la revelación en la superficie, desnudos, de los elementos enterrados en los secretos de la composición, la exteriorización de los principios únicos (por el consumo y el uso de derivados y de emanaciones, como la conquista de un reducto, de fortificación en fortificación) tenían que dar lugar no sólo a un cambio, a una profundización y a una *perversión* del gusto, sino también a la simplificación, al nihilismo del arte, que llevado al extremo es *Dadá*.

La regla áurea constituye un fenómeno de destrucción cuando se aplica a obras construidas (a un arte de formas extrínsecas), como si se despojara una arquitectura, dejándola reducida al andamiaje.

En el ritmo de oro cubista no sólo se hallaban las bases del arte abstracto (Kandinsky, Jeanneret, Ozenfant, etc.), sino también Picabia, es decir, *Dadá*. Pues si toda forma es geométrica, todo esquema geométrico es artístico (formal), ya que se inscribe en el círculo de los veintidós polígonos regulares (polígono de 360 caras).

Del mismo modo, la regla de oro de la poesía francesa —que es Mallarmé— producía a Tristan Tzara (o el surrealismo del mallarmeano Breton), su prolongación directa: del conocimiento al *mecanismo del conocimiento* (destrucción por la facilidad).

Pues si la poesía “se hace con palabras y no con ideas” (Mallarmé), entonces toda obra poética es un “léxico desordenado” (Cocteau, *Potomak*). Basta con volver a sustanciar el conjunto de las palabras y no sólo ciertas palabras para pasar de Mallarmé a Dadá. En el fondo, *Dadá* no es más

que una profundización de Mallarmé, profundización que equivale a "cargar de misterio" cualquier término (elegido al azar) y no ciertos términos escogidos especialmente como ejemplo (azur, etc.). La uniformización de lo particular por lo general conduce al rebajamiento de los valores, a su indiferenciación y a su negación, *pues los valores sólo pueden existir si se crean lugares privilegiados (un lugar privilegiado) con respecto a las degradaciones jerárquicas.*

X.— *Si cada poema es igual al poder de sugerencia de su alfabeto arquitectónico, "hacer letrismo" significa entonces dar un valor sonoro, irritante, plástico, a cualquier suma de letras.*

Todo puede, entonces, devenir letrista a partir del momento en que ciertos términos (extranjeros, propios o comunes) se reciten olvidando el proyecto extrínseco de la comunicabilidad y limitando los versos declamados a su sustancia fónica. Rozamos entonces un dadaísmo acorde con *la purificación de la "consonantización"*. Habría que escribir todo un capítulo sobre la improvisación letrista, sobre el "jazz" de este arte nuevo. Los diferentes *estilos* de improvisación constituyen unos "Nueva Orleans", unos "be-bop" emergentes. Algunas experiencias llevadas a cabo por mí y por Gabriel Pomerand, así como la tentativa de Dufrêne con su "coro" en la *Maison des Lettres* (durante el recital de marzo de 1950), una tentativa concluyente hasta un grado inimaginable a pesar de su fracaso, despliegan ya ante nuestros ojos unos horizontes que nos llenan de tristeza: *¡No viviremos lo suficiente para agotarlo todo!*

La finalidad de los ensayos del autor sobre el nuevo arte (al igual que sobre otros temas que le obsesionan) es ir ciñendo el objeto mediante definiciones no sólo rigurosas, sino también enriquecedoras.

Por otro lado, según una antigua creencia, la aproximación progresiva al centro nos da una visión cada vez más amplia del territorio que de él depende.

Al definir la poesía de Isou como arte del alfabeto, regla áurea de la poesía, es decir, como *quintaesencia de los mejores versos de la humanidad*, no sólo se comprende el principio, el centro estático y eterno de la letría, sino que al mismo tiempo se formula su doble desarrollo, el del rigor y el de la facilidad: por un lado, la búsqueda del llenado integral del arco del alfabeto mediante el dominio de una gama completa de escritura de los sonidos humanos; y por el otro, el desarrollo de la uniformización de la materia emotiva létrica que equivale a su indiferenciación destructiva y espontánea.

* [N.T.] Estos dos versos corresponden al poema "Brise Marine". Isou lo cita probablemente de memoria ligeramente modificado. El verso en cuestión es: "Fuir!, là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres". La versión española de Francisco Castaño (Mallarmé, *Poesías*. Madrid, Hiperión, 2003) dice: "¡Qué le vamos a hacer! La carne es triste y he leído todos los libros/ ¡Huir! ¡Allá, huir! ¡Noto ebrios los pájaros!"

* [N.T.] El término "Lettrie" es un neologismo en francés, que hemos traducido en español mediante este otro neologismo. Se refiere fundamentalmente a la aplicación musical del letrismo. Véase más adelante el texto de Lemaître al respecto: "La letría o la música letrista".

Monumento a Dante

Infierno

Taratznpâpm Taratznpâpm Taratznpâpm

Haaa Haaa

Taratznpâpm Taratznpâpm Taratznpâpm

Haaa

Bis

gn gn yougadagora

nn nn falcafahara

tn tn janjossotora

vn vn vouffafahara

vouffafahara

vouffafahara

hâtzâ râtzâ âpâtâ râtzâ

âptâm âptâm âpâtâm tzâtzâ

âptâm âptâm âpâtâm tzâtzâ

âptâm âptâm âpâtâm tzâtzâ

âtzâ âtzâ

âtzâ âtzâ

âtzâ âtzâ (ad libitum)

Lâncâ tâhara tâhara bâcourân

Stângâ hâgara hâgara âcourân

Lâncâ tâhara tâhara bâcourân

Stângâ hâgara hâgara âcourân

14! - 14 - 14 - 14 - 9 - 9 - 9 - 9 - 9 - 9

10! - 10 - 10 - 10 - 1 - 2 - 1 - 2 - 1 - 2

11! - 11 - 11 - 11 - 6 - 6 - 6 - 6 - 6 - 6

14! - 14 - 14 - 14 - 9 - 9 - 9 - 9 - 9 - 9

ad libitum

Jinda haahouna haahouna vahil
Guinda mahouna mahouna bahil
Takalakalà
Takala
Takalouna
Takalakalà
Takala
Takali

Bis

- iiiiii...

Cantch dagahantsch
Bagahana hagantsch
ad libitum

Purgatorio

liiiiii
Imdâmme dâng
dâmme dâng
dâmme giaou giaou
Imdâmme dâng
dâmme dâng
dâmme giaou giaou
tzałâ hantzâ
hantzâ tzałâ
hantzâ tzałâ
tzałâ ha !

Bis

tlâtl tlâtl tlâtlâmme
tlâtlâmme tlâtlâmme
hlâcl hlâcl hlâcl hîmme
hlâcl hlâcl hlâmme.

Diguidinna belquénbanquizâ
Dass debou dassdira borr
Sindiguidinna dembelgan hyze
Mertembor tempenbor horrr...

Bis

Tzâcâtâ yânkâtâ aaaa
lalhalalé lalkalalé ou
ad libitum

Desséhazze lévannetanvanhouze
Passe tâcou féténfârhoz
Edigoun édigoun ândârvouze
Dandârgoou dandârgoou crose

Bis

Tzâncâté yâncaté aaaa
lalkalalé lalkakaké ou
ad libitum

aüsgahal... bâhahal bâgou
virhaïhaït... iztvaïhaït izgau
Hantzana... bantzana nâgou
Gâgâdâc... râgadâc... îgau

Bis

Tzâncâté yâncaté aaa...
Yalkalalé yalkalalé you
ad libitum

Paraíso

Jambaléée!
gnéfléiofâh o lephâ
Jagahéée

Jéoufhâ vahééé
 médiveuse
 béoueuse
 béoueuse beuveï
 méhoueuse
 dun halha baliléï
 dun halha baliléï
 dun halha baliléï
 bel vidivéï vililéï
 bel vidivéï vililéï
 ooooooooooooo!

ad libitum

–El círculo infernal vuelve a empezar–

Tartznpâpm! Tartznpâpm! Tartznpâpm

Ha... Ha...

–Volver a empezar el poema–

1 = aspiración

2 = espiración

6 = jado

9 = gárgaras

10 = gemido

11 = hipo

14 = chasquido de la lengua

AU TABOU

33, Rue Dauphine - Paris (6^e)

Production de
Michel Le Clerc Et Marc Guillaumain

4

RÉCITAUX

LETRISTES

de 17 heures à 19 heures
les samedis les dimanches
14 et 21 15 et 22
Octobre 1950

LA SEULE	POÉSIE	POSSIBLE
	MUSIQUE	

L'UNIVERS DES "BRUITES"

Serge Berna	Albert Jules Legros
Jean-Louis Brau	Maurice Lemaître
Bu Bugajer	Matricon
François Dufrène	Nonosse
Ghislain	Pac Pacco
Jean-Isidore Isou	Gabriel Pomerand
Gil J. Wolman	

CINEMA 1951

18, rue Rosenwald - Paris (XV^e) - Téléph. : PER. 64-47

TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTERNITÉ

d'Isidore ISOU

La première œuvre cinématographique de Jean-Isidore Isou, créateur du Lettrisme : **TRAITE DE BAVE ET D'ETERNITE** est le plus important film expérimental jamais réalisé. Sa durée est de trois heures, soit le double d'un grand film normal. Son ambition est immense : bouleverser le cinéma, le pousser vers des chemins inattendus. Les bobines de ce film sont, selon son auteur, « autant de coups de poing dans la gueule du cinéma agonisant ».

Isou a voulu apporter : 1° la théorie d'une photo nouvelle (à détruire, ciselée) ; 2° un scénario qui introduit l'imaginaire au cinéma. (On dit : « Daniel s'est tourné » et on ne le voit pas se tourner ; on agit contre la photo, dans l'invisible, systématiquement) ; 3° le montage discrétant (rupture avec le concret de la photo et le documentaire, l'antiréel par la parole) ; 4° le premier film qui est une réflexion du cinéma sur le cinéma ; 5° une musique nouvelle lettriste (impression d'écrasement du début pendant le générique).

Ajoutons que ce film, dans sa version primitive, a scandalisé les éminents spectateurs du Festival de Cannes. Ce qui n'est pas pour nous déplaire...

Terminé le 23 mai (le générique l'atteste), présenté par nous une première fois le 23 mai, le film d'Isou a obtenu le Prix des Spectateurs d'Avant-Garde 1951.

MARDI 5 JUIN à 20 h. 30

Cinéma ALEXANDRA 33, r. de Passy (M^o Passy ou Muettes)

TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTERNITÉ

Film d'Isidore ISOU

Tratado de bava y eternidad (Fragmento)

El coro letrista comienza cinco minutos antes de los “CRÉDITOS” a plena luz y continúa durante todo el desarrollo del texto escrito.

TEXTO IMPRESO

1

ASTORIA FILMS, Visado de censura N° 11882.

2

MARC GILBERT GUILLAUMIN presenta:

TRATADO DE BAVA Y ETERNIDAD

De JEAN ISIDORE ISOU

3

Esta película está dedicada a:

GRIFFITH

FLAHERTY

CHAPLIN

BUÑUEL

CLAIR

COCTEAU

VON STROHEIM

y a todos aquellos que han aportado algo nuevo y personal al arte cinematográfico.
Con la esperanza de que un día consideren al autor digno de estar entre ellos.

4

Esta película forma parte de una obra completa en la que creen hoy –como mucho– treinta “jóvenes”.

Ya decía Léon Bloy que no se puede ser conocido antes de cumplir los cincuenta. El economista Keynes decía que las ideas necesitan veinticinco años por lo menos para llegar al “público”. Pero el autor es también demasiado joven para que su obra no sea fragmentaria y las partes publicadas, despreciadas o ignoradas.

Del mismo autor

Fotos de libros

- 1947 Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique.
- 1947 Agrégation d'un Nom et d'un Messie.
- *1948 Réflexions sur André Breton.
- 1949 Isou ou la Mécanique des Femmes.
- 1950 Traité d'Économie Nucléaire – T. I.
- 1950 Précisions sur ma poésie et moi.
- 1950 Journaux des Dieux.
- 1950 Mémoires sur les Forces futures des arts plastiques et sur leur mort.

CAPÍTULO PRIMERO

El principio

Imágenes
Nat. Sauffer

El sonido ha sido grabado primeramente en discos, gracias a la amabilidad de:

Robert Beauvais
Gisèle Parry
y Caron

bajo la dirección de M. Farge.

De los discos pasados a la banda "sonora" se filtran ruidos o "chisporroteos" que no han sido eliminados porque añaden algo al carácter revolucionario "involuntario" de la película.

La primera imagen representa la placa de la calle *Danton*. La segunda, un cartel del *Cine-Club de Saint-Germain-des-Prés*, en el que se anuncia la proyección de *Una mujer en París* de Chaplin con *Coloquio* posterior.

Las voces

Daniel: Albert J. Legros.

El Comentarista: Bernard Blin.

Voces diversas: Serge, Colette, Wolman, Marco, Jean-L. Brau, Maurice Lemaître.

Montaje: Suzanne Cabon.

Técnicos de sonido: Marcel Ormancey, Jacques Boutiron.

Laboratorio C.I.M.: Gennevilliers.

Ayudante de dirección: Maurice Lemaître.

Las personas, la historia y los lugares de la acción son –por supuesto– imaginarios. Todo parecido con personas o acontecimientos conocidos es puramente fortuito.

Incluso el barrio de Saint-Germain-des-Prés es fruto de la imaginación del autor y representa simplemente el *vía crucis* del héroe.

[Mientras que las imágenes muestran el paseo del protagonista por el boulevard Saint Germain-des-Prés, se oye una voz en off:]

El Comentarista

...Daniel salió del Cine Club con la cabeza como un bombo, como si su cráneo hubiera servido de cubilete a los caníbales de las islas Salomón, como si su chola hubiera sido repetidamente golpeada en una sucesión de brindis bárbaros.

Después de las proyecciones del Cine Club, en la incoherencia de los debates que normalmente les siguen, había intentado exponer sus ideas nuevas, originales, sobre el *Arte del cine*, y las frases que había lanzado en la sala le volvían alcoholizadas y embriagadoras.¹

La voz de Daniel

Me interesa el cine por las posibilidades que tiene de descubrimiento, de progresión continua. Me gusta el cine cuando es insolente y hace lo que no se debe.

Una película puede entrar hoy en las *Historias del Cine* porque hubo gente como Griffith que, en lugar de dejar la cámara fija, como se hacía al principio, y hacer que los actores giraran alrededor, se atrevió a introducir el *primer plano*, es decir, sólo el rostro de la heroína bañado en lágrimas, sencillamente la parte del todo, desplegándose monstruosamente en la pantalla en detrimento del conjunto.

¡No me gustan los imitadores!

En el cine me gustan las atrocidades novedosas de un Eric von Stroheim cuando se estalla con uñas de sádico un grano blanco de su rostro atroz; cuando se ve a un oficial altanero observando cómo cae al suelo el bolso de una dama sin agacharse a recogerlo, a fin de que un momento después la pantalla nos revele que tiene los dos brazos espantosamente mutilados. Pero ¡no me gustan los imitadores!

Me gusta el cine cuando Eisenstein introduce, en *El Acorazado Potemkin*, el *símbolo social*. La multitud se dispersa en las escaleras y cae aplastada, fusilada, por un ejército que avanza rígido como el tanque inhumano de la fatalidad griega.

El contraste entre el cochecito de niño que se separa solo del desastre y las botas acompasadas de los soldados revela la *historia revolucionaria*.

¡No me gustan los imitadores de Eisenstein!

Ya conocemos el descubrimiento de Chaplin, quien introduce en *Una mujer en París* la primera alusión indirecta: en lugar de mostrar el tren poniéndose en movimiento, vemos pasar las luces de las ventanillas superpuestas en un rostro femenino.

El cine me interesa por la imagen surrealista de *El Perro andaluz* de Buñuel, donde se compara la

una cortada por una nube con un ojo seccionado con una cuchilla. De la cuenca se derrama como una gota de lluvia que vomita un iris asqueroso.

Voces diversas

¡Todo eso ya nos lo sabemos! ¡Al grano! ¡Mira que bien! ¡Venga, que quieres decir!

La voz de Daniel

¡Cerrar el pico papanatas! Sólo quería decir que no quiero hacer películas *aprovechándome de los errores de los demás*. Quiero correr mis propios riesgos, por la salvación de mi alma. Quiero un paraíso o un infierno para mí solo.

Voces diversas

¡Egoísta! ¡Pequeño burgués!

La voz de Daniel

En primer lugar creo que el cine es demasiado rico. Padece de obesidad. Ha llegado al límite, ha alcanzado su tope. ¡Estallará al menor atisbo de querer ensancharse! A este *cerdo grasiento* le va a dar una congestión; se hará pedazos. Estoy anunciando la *destrucción del cine*; el primer signo apocalíptico de desarticulación, de ruptura de ese organismo hinchado y barrigudo que se llama cine.

Silbidos y voces diversas

¡Anarquista!

La voz de Daniel

Las películas de hoy tienen algo de acabado, de perfecto, de tranquilo. Es el resultado de la *armonía de los elementos compositivos*, de la unidad clásica entre las partes que lo constituyen, la palabra y la imagen. Para conquistar hay que romper. Hay que enviar a una parte de la familia, la más joven, por delante, para que intente desbrozar sus propios espacios en ese movimiento de independencia.

Una voz

¡Igual que en las migraciones o en las conquistas imperialistas!

La voz de Daniel

Sí, hay que cortarle las dos alas al cine, el sonido y la imagen.

Una voz

¡Carnicero!

La voz de Daniel

Hemos de romper esa asociación natural por la cual la palabra *correspondía a la visión*, era el *comentario espontáneo engendrado por la fotografía*. A mí me gustaría separar la oreja de su amo cinematográfico, *el ojo*.

Quiero plantar en una película una frase chillona que no guarde relación con las escenas que se ven en la pantalla. Hemos de hacer que el desarrollo de las imágenes sea indiferente con respecto a la terrible historia sonora que proyectemos, que lancemos a la oscuridad de la sala. Hay que cortar el vínculo con la sucesión de fotos, posiblemente coherentes en sí mismas, pero en cualquier caso incoherentes con respecto al que hace los ruidos.

Silbidos

Una voz

¡Qué ridiculez!

El comentarista (sobre un fondo de ruidos)

...Los intelectuales, que sólo entienden lo que ya conocen, son también tan cerrados en sus costumbres y convencionalismos como los rumiantes con sus pequeñas necesidades naturales. Los gritos de la sala entrecortaban las palabras de Daniel...

Voz de Daniel

Si hasta ahora la palabra sólo era el comentario de la cinta, en adelante la cinta será simplemente el complemento, necesario o inútil, del *grito*.

Una voz

No es un grito, es un grillo; es una grosería, es una agresión...

Otra voz

¡Silencio! ¡Dejarlo hablar idiotas!

La voz de Daniel

Si analizamos la composición de una película cualquiera, nos daremos cuenta de que está hecha de una sucesión de imágenes en las que la palabra, el diálogo, fulmina como el rayo los gestos visuales de los protagonistas.

Recientemente he visto un diálogo, así como aquellas frases que se pegaban antiguamente entre las secuencias en las versiones mudas, y no se entiende nada cuando se leen independientemente.

Quiero que de ahora en adelante la *masa parlante* sea una superficie precisa y rigurosa en sí misma, en *destrimento de las imágenes*. Destruir la fotografía a favor de la palabra, actuar a la inversa de lo que se ha hecho en este dominio, hacer lo contrario de aquello que generalmente *se piensa que es el cine*. ¿Quién ha dicho nunca que el cine, cuyo significado es movimiento, deba ser sólo *el movimiento de la fotografía* y no *el movimiento de la palabra*?

Una voz

Pero ¿qué quieres hacer tú con la fotografía, mocoso?

La voz de Daniel

¡La fotografía me molesta en el cine (*silbidos de un espectador*) por múltiples razones, pandilla de imbéciles! La fotografía se ha vuelto demasiado banal. Todas las combinaciones de ángulo, de claro-oscuro, de superposición y de "flou" probadas demuestran que hay que ir más allá, hay que superar la fotografía. Hay que meterse con la cinta.

Una voz

¡Pero esto es ridículo!

La voz de Daniel

Antes de nada *hay que dejar que se pudra* la fotografía.

El comentarista

...La sala se quedó en silencio. En el fondo, Daniel no tenía pinta de tonto, ni siquiera para aquellos a quienes no les gustaba su físico.

Daniel

El hecho de que la foto haya pasado de la *precisión básica* a los efectos, de la fotografía, copia de la realidad, como se decía, a la *fotografía artística*, de su realidad a su *monstruosa irrealidad*, de la claridad al *claro-oscuro*, demuestra su envilecimiento incesante, y, por consiguiente, que se ha convertido en algo inútil. Cuando se empieza a toquetear una cosa para sacarle algo más, se la despoja de sus encantos secretos, se la mata.

Una voz

¡Eso es lo que le ha pasado a tu mujer de tanto toquetearla!

Daniel

¡Exactamente! Pensar en el Marqués de Sade y sus relaciones con el sexo débil. El divino marqués conoció a tantas "tías" que llegó en su búsqueda de lo desconocido a un amor especial, el de la *perversión*. Cuanto más fea, desdentada, venida a menos y repulsiva era la mujer, más le *excitaba* y le *deleitaba* en el amor. Así también llega el cine al estadio en el que se encuentra hoy la pintura, con los impresionistas y los cubistas, o la poesía, de Baudelaire a los letristas, y la música moderna. Cuanto más deteriorada, perversa y podrida, más bella será la materia. Cuanto más manchada, gangrenada e infecta, más preciosa será la cinta para el cineasta. Al creador sólo le importa la *novedad de la creación*. Por eso le interesa la fealdad de la época, porque *su belleza es nueva*.

Voces diversas

¿Y para qué vas al cine a ver cosas feas? Para eso te basta con mirarte al espejo... ¡Silencio...! Vete a hacer gárgaras... ¡Silencio! Dejarle hablar.

Daniel

¡No pienso contaros mi vida! Esta sala no es un confesionario. Pero me acuerdo que cuando yo era un chaval, venía a comprar a una de las tiendas de mi padre la hija de un embajador, y se llevaba roqueforts y camemberts y livarots. A mí me repugnaba verla pensando que se iba a comer todos esos *quesos que apestaban*. Cuanto más viejas eran las cajas y más gusanos tenían los quesos, más gusto parecía que le daba comprarlos. La tomaban por *loca* en la comarca; su aspecto serio, de rubia distinguida, añadía además una nota seráfica a esta impresión. Al hacerme mayor, gracias a eso que denominan *refinamiento del paladar*, yo también empecé a preferir los camemberts, los roqueforts y los livarots a los quesos blancos, por ejemplo. Comprendí que hace falta mucho conocimiento y aprecio por los quesos para interesarse por los *quesos que apestan*. El ejemplo vale para el cine. He perdido mi juventud en *las salas oscuras, esos fumaderos de opio modernos*. Hubiera podido imaginar mil historias realistas, irreales y agradables. Pero hace falta mucho amor por el cine y un *enorme consumo de películas*...

Una voz

¿Y te has papeado muchas de esas películas?

Daniel

Hasta cogerles asco, pero prefiero el nuevo asco a aquel gusto asqueroso de antes...

La voz

¡Qué fácil...!

Daniel

Y muy difícil al mismo tiempo. ¿Se trata de una perversión de la lengua o del paladar? *Tal vez no tenga razón, pero los otros no tardarán en estar equivocados.* ¡Simplemente he agotado las posibilidades antes que ellos en el intento de renovación! Mientras que los otros siguen todavía probando las *posibilidades de la fotografía*, a mí *ya no me gusta la foto*, y me meto con la cinta para destruirla y emocionarme con sus locuras más que con sus razonamientos. El sadismo de la fotografía, ¡ésa es la dificultad!

Una voz

¡Decadente!

Daniel

¡Pero mira que eres imbécil! *La evolución de un arte y de una materia no tiene nada que ver con la evolución de una sociedad.* Sade produjo sus obras durante la Revolución Francesa, y no creo que ese fuera un momento de decadencia, sino de nacimiento de un pueblo.

Voces que se insultan

¡Hombre, pero si es un demócrata!... ¡Cállate!... Debe de ser judío... ¡Antisemita!... ¡Que te calles!... Fascista... Comunista... Vete con Stalin... ¡Y tú con Truman!

Daniel

¡Ha sido el cine y sólo el cine lo que me ha conducido a esta explosión cinematográfica! Creo que las *palabras*, por sus matices y sus definiciones, muestran los límites y las impotencias de la imagen. Creo que un texto que no tuviera en cuenta la fotografía *incrementaría las posibilidades* de ésta, inyectaría al cine su suero Bogomoletz. Al lograr aplastar los límites de la imagen cinematográfica, *la he abolido*, exactamente igual que si hubiera logrado convertir la rana en buey. Nos encontraríamos delante de un buey.

Voces

No sabía que antes eras una rana. ¡Rómpele la cara y ponlo en la calle!

Daniel

En mis películas se trataría en primer lugar de convertir la palabra en una *dimensión verdadera*-

mente suplementaria de la fotografía, como si el sonido se añadiera desde fuera y no naciera, como ha venido sucediendo hasta ahora, de la necesidad interior, de dentro, del vientre de la imagen. El sonido no procedería de la pantalla a fin de coincidir con las secuencias, sino siempre de otra parte, como si fuera, concreta y visiblemente, algo sobrante sin relación con el organismo, *una corbata de baba colgando de un diente de marfil*. ¡Como si la imagen transportara sin cesar un campo invisible, sobrenatural e inhumano, desde donde una voz indiferente a los asuntos humanos soltaría sus oráculos! Se añadiría así la *4ª dimensión a la fotografía*, pero una *4ª dimensión con tal fuerza que subordina* a las otras tres, las oprime, las aplasta, las destruye. El enriquecimiento de la foto me condujo de este modo a hacerla migas, a roerla...

Una voz

Señor ratón, no roa; se podría tragar una rata.

El extranjero

¡Este joven tiene razón, idiotas! Cuando la materia de un arte se degrada, todo lo que se quiera decir con esa materia está degradado de antemano. ¡Nuestra sensibilidad o nuestra originalidad son nulas ante *el yugo de la trivialidad de los medios transmitidos y determinantes*! Si queremos transmitir nuestra nueva sensibilidad, nuestra sensibilidad original, tendremos que cambiar la materia, destruirla.

Una voz

¿Por qué defiendes a este profanador de cadáveres de películas antiguas? ¡Sí, sí, recuperador de despojos! ¡Los tuyos de mañana. Tus menudillos! ¡Las ruinas de Roma ya no te bastan! ¡Míralo, al Fígaro del cine!

El amigo de Daniel

Pero si seréis bovinos. No comprendéis a mi amigo Daniel. ¡Hola, Daniel! Soy yo, Pierre. No entendéis que lo que quiere decir Daniel es que el cine cuenta ya con unas *obras maestras* y que lo único que podemos hacer nosotros es masticarlas, digerirlas y vomitarlas. Vomitar las obras maestras antiguas es nuestra *única posibilidad de manifestación original*; escupir las antiguas obras maestras es para nosotros *una oportunidad única de crear nuestras propias obras maestras en el cine*. Eso es lo que representa hoy en la pintura Picasso, que es el creador de degluciones y escupitajos de unos lienzos antiguos bien digeridos.

Silbidos. Aplausos.

Daniel

¡La fotografía en el cine debe, pues, entrar en su *fase infernal*, en su *fase del Mal*!

Muchas veces he pensado, deslumbrado y aturdido, en esa cima del refinamiento a la que presumo haber llegado el Marqués de Sade cuando se come las heces de sus amantes, cuando adora sus excrementos más que a ellas mismas (*silbidos, ¡oh! ¡sádico!*), una cima que, por desgracia, yo estoy lejos de haber alcanzado.

Pero sé que el cine se alimentará del excremento de su propia fotografía o quedará atrapado en ese “pompiérismo” académico que llamamos Hollywood, la URSS o Italia.

Una voz

¡Agente extranjero!

El comentarista

...Daniel cree que la cultura francesa es extranjera para los imbéciles, y que él será un meteco para todos los imbéciles del mundo; igual que se podría decir: “uniros imbéciles del mundo, romper las cadenas de ese agente extranjero que en el fondo no es de ninguna parte...”

Daniel

¡Sois un puñado de cretinos, pero posiblemente hay uno que comprende, y *para él divago*! Por lo que respecta a la fotografía, mancillaré la cinta exponiéndola a los rayos solares y cogeré descartes de películas antiguas y los rayaré, los arañaré, para que salgan a la luz bellezas desconocidas, esculpiré flores en la película, incluso a riesgo de que este desorden se convierta, mañana, en un orden nuevo, exactamente igual que Cézanne convirtió el impresionismo en un arte de museo.

Lo que quiero es una película que *os haga daño a la vista*, de verdad, como en las proyecciones de las cintas antiguas, que se cortan y se rompen y se ven pasar a toda velocidad los números 1, 3, 5, 7 . Siempre me han maravillado esos números que pasan en las bobinas; tal vez porque siempre sucedía en aquellas hermosas películas clásicas, y mi gusto se ha desplazado de *aquello que amaba a lo que acompañaba a aquel amor...*

Dejaré que los rayos traspasen la película para fulminar, quemar, la retina del espectador.

Una voz

¡Muchas gracias por el regalo!

Daniel

¡Que la gente salga del cine con dolor de cabeza! Hay tantas películas a la semana de las que se

sale *tan cretino como se ha entrado*. ¡Prefiero provocaros una jaqueca a no provocar nada! No me paga un oculista para que le lleve clientes, pero prefiero destrozaros la vista que dejaros indiferentes.

Pero en este follón de la visión, sólo la voz será coherente y terrible, en espera de que las investigaciones y las creaciones que vendrán a continuación la hagan incongruente y la desfiguren.

El espectador tiene que salir cegado, con los oídos a punto de estallar, dislocado por esa disyunción de la palabra y la imagen; y hecho polvo en cada una de estas zonas separadas. La ruptura entre la palabra y la fotografía formará lo que yo llamo cine discrepante.

¡Lanzo aquí el manifiesto del cine discrepante! A las películas estropeadas o elaboradas voluntariamente por el cineasta las llamo *películas cinceladas*.

Una voz

¡Vas a jorobar a los espectadores!

Daniel

No lo creo, pero de todas maneras, *¡yo me dedico a jorobar a los espectadores!* (Silbidos. Aplausos.) En el fondo, soy consciente de ello. Quienes detestarán especialmente mi película serán los operadores, los hombres del oficio para los cuales *el cine nunca ha sido un arte creado, sino una industria con un sindicato que defiende la producción*. (Silbidos.) Pero repito una vez más: *¿quién ha dicho nunca que el cine sea el arte de los fotógrafos?* (Silbidos.)

Una voz más tranquila

Pero si la fotografía ya no cuenta, deja de ser cine; es *radio*, es *lectura en el sillón*.

Daniel

¿Por qué no? La radio, gracias a la televisión, se ha convertido en una especie de cine. ¿Por qué no se iba a convertir el cine, a su vez, en una especie de *radio*?

La voz del extranjero

Tiene usted razón, señor. Continuamente se está produciendo un *desplazamiento de las artes* (la poesía y la pintura se han convertido en *música*), un desplazamiento que significa, en el fondo, un *enriquecimiento de un arte por otro* o un *abandono de ciertas cualidades artísticas* en favor de otras...

El comentarista

...Daniel pensaba que cuando hacía una cosa siempre le gustaba estar haciendo otra: música cuan-

do hacía poesía; pintura en la novela y ahora *novela* en el *cine*. Una novela recitada por una dama de compañía a los espectadores sentados al calor de la chimenea de la pantalla, mirando las secuencias que se derrumban ante ellos sin conexión, como si fueran troncos, y pasan de la incandescencia a las cenizas.

Daniel

Hay que hacer madurar al público y arrullarlo con la voz, entusiasmarlo con el relato, o dormirlo.

Una voz

¡Pero eso no es cine!

Daniel

Exactamente, pues *si lo que hiciera fuera cine antes de hacerlo no habría habido ninguna evolución*; no habría realizado entonces ninguna conquista de los territorios que no lo son. ¡Si siempre nos quedáramos en lo que es, no habría progreso! Si lo que realizo *ya fuera cine*, no tendría ningún mérito, pues *ya habría existido*. Sin embargo, el significado de mi acto procederá precisamente del hecho de que lo que realizo no era cine, pero de ahora en adelante, gracias a mí, *es cine, se ha transformado en cine*.

Una voz con acento italiano

Ma qué, ¿la evolución? ¿Para qué sirve la evolución?

Daniel

No se trata de hacer una película y de jugar con un procedimiento válido sólo para uno, sino de saber cómo puede superarse el arte del cine, de abrirle un camino nuevo para que vaya más lejos.

No se trata sólo de aportar *algo nuevo en una película*, sino de abrir una *vía nueva al cine*.

Todo lo que ha existido era malo, de no ser así no se habría superado con guerras y revoluciones; ¡todo lo que existe es malo! Para bien o para mal, para lo mejor o para lo peor, no nos queda más que *el futuro, el descubrimiento*, amigos míos. Pero no hay peor en lo *nuevo*.

Podría *revolucionar el arte de la pantalla* mil veces más, y todavía más profundamente (*una voz: joh... venga ya...!*), pero para la *primera* película, basta...

Aplausos, silbidos, puñetazos, gresca...

El comentarista

...Daniel salió de la sala. Iba pensando:

Daniel

...Tengo que meter en mi película la perorata que acabo de echar en el Cine-Club y las reacciones de la gente, del pueblo eterno; tengo que meter todo eso en mi película. Será la primera vez que una película tenga por tema la eternidad del cine, el cine como reflexión sobre sí mismo, el cine como productor de obras maestras originales, al margen de otros "rollos". Es la primera vez que se presenta *un manifiesto del cine en el cine*.

Es la primera vez que se introduce el Cine-Club en el cine, es decir que se prefiere la reflexión o *los debates del cine sobre el cine al cine de siempre como tal*.

El comentarista

...Esa tarde del 29 de septiembre de 1950, Daniel llegó a Saint-Germain-des-Prés alborozado y espantado, pues los posos del debate habían hinchado, cultivado y desarrollado su futura película. La veía entera ante sus ojos, desde los créditos al final.

TRATADO
DE BABA
Y
ETERNIDAD

con
Marcel Achard
J.-L. Barrault
Blanchette Brunoy
Blaise Cendrars
Jean Cocteau
Danièle Delorme
Ed. Dhermite
Daniel Gélin
André Maurois
Armand Salacrou
Rodica Valeanu

...También será la primera vez que los créditos aparecerán no sólo en el medio de la película, sino también a lo largo de la misma, se decía Daniel...

...Así finaliza la primera parte. Espero que la segunda les guste más que la primera...

CAPÍTULO II

El Desarrollo

Voces adicionales

Ève : Colette Garrigue

Denise : Myriam

Música "comercial" compuesta e interpretada bajo la dirección de Daniel Garrigue.

TEXTO IMPRESO

[Improvisaciones letristas sobre un "tema base".]

Dicen que el público es tonto. Esa es la razón por la que quienes lo desprecian nunca se atreven a ofrecerle algo original y lo reducen al *mínimo común denominador*.

En la parte siguiente del espectáculo, el autor tratará de aplicar las ideas del primer capítulo.

Queridos desconocidos:

Todos los días de la semana en los cines de barrio podéis ver películas normales. Espero que asistáis sin intranquilizaros a la representación de esta película que, al menos, tiene el mérito de ser algo curioso.

Este "tratado" es una *acumulación de errores* voluntaria, una especie de anti-gramática del cine (en el sentido en el que existe la *Grammaire du Cinéma* de M. Berthomieu).

Se trata de destruir la imagen en una época en la que todo el mundo se dedica a hacer fotografías hermosas. También destruyó Picasso el objeto de la pintura y le dio así un objeto nuevo, algo que no logran hacer los autores de *tarjetas postales* (ni siquiera en technicolor). Puede que esto les parezca feo a la gente que no tiene paciencia para entender algo distinto a ellos.

Pero como por primera vez en la historia del cine hemos podido elaborar un *guión en sí mismo*, independiente, sin vernos obligados a cortarlo con los "elementos visuales", los espectadores atentos podrán escuchar al menos el *guión más grande de la historia del cine*.

Queridos espectadores, no me impresionarán ni sus silbidos ni sus protestas, pues todo lo que he amado en el arte ha sido silbado y abucheado al principio. Empezando por *Hernani* de Victor Hugo y terminando con *La Edad de Oro* de Buñuel, que ha recibido recientemente el *Gran Prix* de Cannes.

En el estreno de *La Edad de Oro*, los espectadores rompieron las butacas.

Nada peor me puede pasar y cómo queréis que me preocupe si ni siquiera las butacas son más.

El autor

[Imágenes sin relación con la acción (pesca, gimnasia, paisaje del Sena, esquiadores, fotos del autor, tomas de la guerra de Indochina) van pasando por la pantalla mientras que la historia es contada por varias voces indiferentes a las imágenes.]

El comentarista

...Delante del Club Saint-Germain, los ojos miopes de Daniel buscaron un suceso cualquiera que viniera a exaltarle, a ensancharle el alma. Los debates, la incompreensión, que siempre es ruidosa (mientras que la comprensión es muda, aterciopelada, lo que la hace menos sensible), los gritos de los otros le habían puesto la carne de gallina, como si la sarna le hubiera mordido los poros. Tras husmear la oscuridad, más para ser visto por algún amigo que para ver, salió del bar, y cuando se dirigía hacia el cine Bonaparte, le dio la sensación de que lo llamaban.

Una voz

¡Daniel! ¡Daniel!

El comentarista

Daniel se volvió.

Una voz

¡Daniel! Ève pregunta por ti.

Daniel

¿Qué Eve?²

El Comentarista

...Ya lo sabía. Volvía a verla: con sus andares de emperatriz malvada, aquel mármol frío como la imagen escultórica de la guerra y las algas verdes de sus ojos verdes y una espesa cabellera rubia, como si llevara todo el sol en su cabeza marina. Aquella chica le había obsesionado durante días después de haberla conocido en la inauguración de una exposición, donde había tomado la palabra y le habían puesto de patitas en la calle porque en otra ocasión había insultado en la prensa a la dueña (sic). Ève le había atormentado hasta la noche del 23 de agosto, cuando salió de su cuarto después de una de sus orgías de sueño, dispuesto a pescar a cualquier chica ("Tú o cualquier otra", le había dicho a una de sus compañeras de baile en un arrebato de "todo me da igual"), cualquier chica que fuera capaz de arrastrarlo a la vigilia y a la risa. Aquella noche del 23 de agosto, sus ojos envolvieron, cual cinta que la sujetara, la cabellera rubia que le daba la espalda.

Daniel

¿Bailas? Me da la sensación de que estás sola.

El Comentarista

Sin volver la cabeza:

Ève

Estoy sola y pienso seguir estándolo.

El comentarista

Se sintió como si se tragara un tubo de aspirinas lleno de pis, y todo el lugar le supo a cenizas y le pareció que las mujeres que bailaban estaban cubiertas de fango. Abandonó aquel lodazal como quien cambia de carrera, y se fue a inspeccionar otro lado.

Daniel

...Tú o cualquier otra...

El comentarista

...Desde entonces se había encontrado muchas veces con Ève por el barrio; sus ojos se habían empapado con su visión hasta diluirla; había dilapidado la imagen de aquella joven y adivinado la nostalgia que paseaba de día en día, de bar en bar, de club en club; aquella chica adoptaba la *actitud altiva* de las actrices de cine, esperando poder tener así cada noche las aventuras de esas heroínas, cuando en el cine la película sólo podía contar un fenómeno *único*, una aventura acaecida por casualidad en la existencia de ese personaje y que no puede repetirse dos veces en la vida, como el *gordo de la lotería*.

...Unas semanas después del 23 de agosto, el día en que la mancha negra le llamaba para decirle que Ève quería verlo, cuando estaba charlando en la calle con uno de sus amigos, vio que Ève se acercaba de pronto:

Ève

¿Eres tú el que me sacó a bailar en la calle la noche del 23 de agosto?

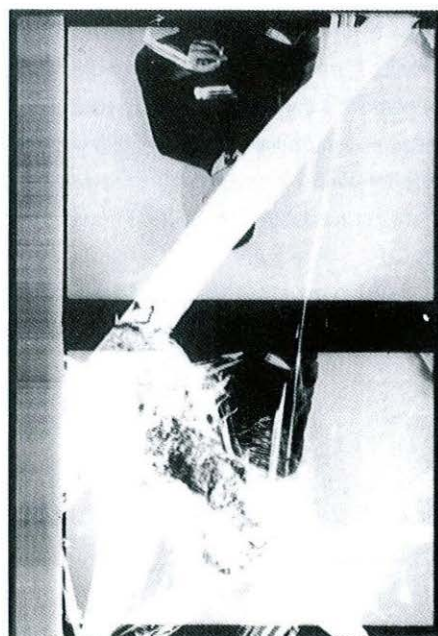
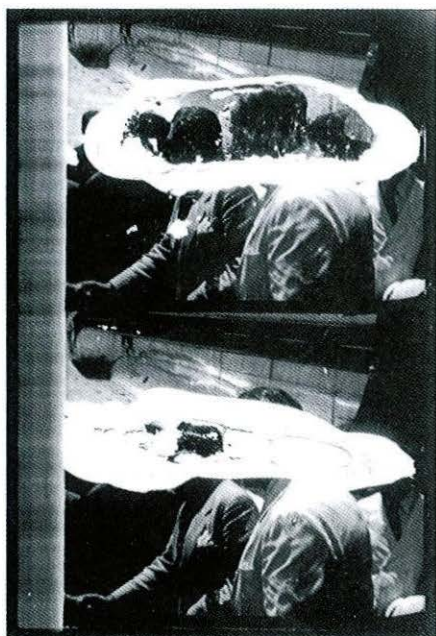
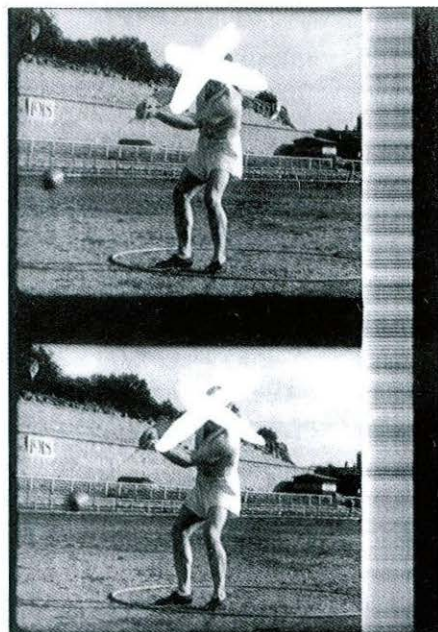
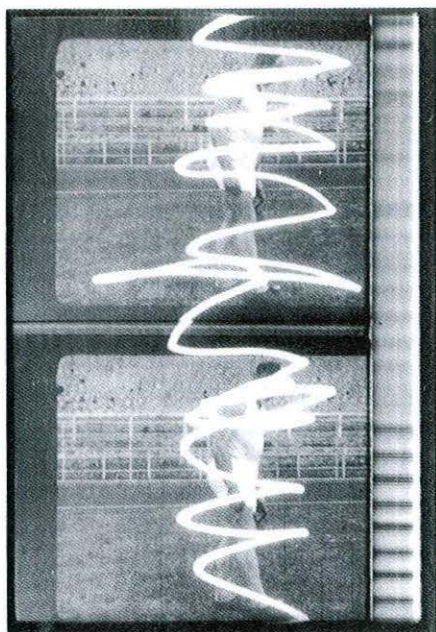
¹ *Variación:* que había lanzado en la sala, especie de alambique, le volvían como los secretos profesionales de un extranjero.

² TEXTO CORTADO EN LA PELÍCULA

El Comentarista

...No conozco a ninguna Ève en este barrio, y conozco tantas por ahí, ya sea la del metro o a la que le di un plantón –y la sombra de un rostro visto un día delante de la Cité Universitaire le pasó por delante de los ojos: “¿Dónde he visto esta jeta?”, se preguntó con esa vulgaridad que toma su pensamiento cuando adopta un papel de *duro*.

“¡Anda!”, se acordó, estupefacto por el olvido de las cosas más preciosas, si me acosté con ella una noche; me la llevé a casa después de una fiesta de estudiantes...” ...Y luego la facilidad, la inutilidad de la relación había hecho que sus ojos errantes perdieran el rostro difuso de la chica...



ad a 10 (two)

placem iui
+in puiz
mg.

CINEMA
L. MA

SON

Opus áfono nº 1

Pensar en cualquier texto conocido y recitarlo de memoria, *sin emitir sonido alguno*, moviendo los labios y la lengua, e incluso gesticulando sin hacer el menor ruido, en completo silencio.

También se puede improvisar un discurso –o imaginar las respuestas dadas en el transcurso de una conversación con un amigo– cuyas frases, rimadas o no, serán enunciadas conforme a una dicción más o menos rápida, privada, sin embargo, del uso de la palabra.

El autor o el intérprete comenzará a expresarse con calma, despacio, dejando flotar una sonrisa en los labios, que acentuará la intención benéfica, amable, de lo que está haciendo; mantendrá este ritmo durante uno o dos minutos.

De pronto la plática áfona estallará de una forma furiosa, colérica: la mímica bucal se volverá precipitada y agresiva, al tiempo que la actitud facial que apoya la interpretación intrínseca se adaptará a este *tempo* nuevo, dejando que aparezcan todos los signos de la cólera y de la amenaza: los ojos desorbitados, el ceño fruncido, la frente contraída, todos estos elementos reforzarán la impresión tumultuosa, contradictoria en relación a la lentitud de la primera parte de la obra.

Luego esta irritación se irá calmando poco a poco y dará paso al discurso anterior que vuelve como un *leitmotiv*: la dicción es la normal en el caso de un informe objetivo sobre hechos indiferentes, a penas acentuados por algunos matices de ironía o de desdén.

De nuevo, los movimientos tranquilos son seguidos, súbitamente, por grandes manifestaciones de alegría: los labios se distienden y se mueven para reírse a carcajadas, naturalmente sin emitir ningún sonido; las mandíbulas se agitan como lo hacen con la risa; y las mejillas, a su vez, se dilatan, rebosantes de una alegría opulenta. En todo caso, todo el cuerpo participa en esta sección: se eleva y se deja caer, varias veces, sobresaltado, como si le fuera imposible resistirse a los sentimientos que se han apoderado de él, mientras que los brazos y las manos golpean las caderas, llevados por una hilaridad irresistible; de vez en cuando, señala con el dedo a alguien o alguna cosa de la sala, como para justificar, de una forma anecdótica, esa alegría, como para indicar la razón de su existencia.

Tan bruscamente como en las otras partes de la obra, se realiza sin transición alguna el paso de la parte cómica a la parte superior, grave. La dicción se vuelve sosegada, casi flemática, y continúa expresándose así, en silencio, durante varios minutos.

Esta sección se acaba con una última mueca y con un último gesto de desprecio.

Isidore ISOU

INITIATION
à la
HAUTE
VOLUPTE

Roman

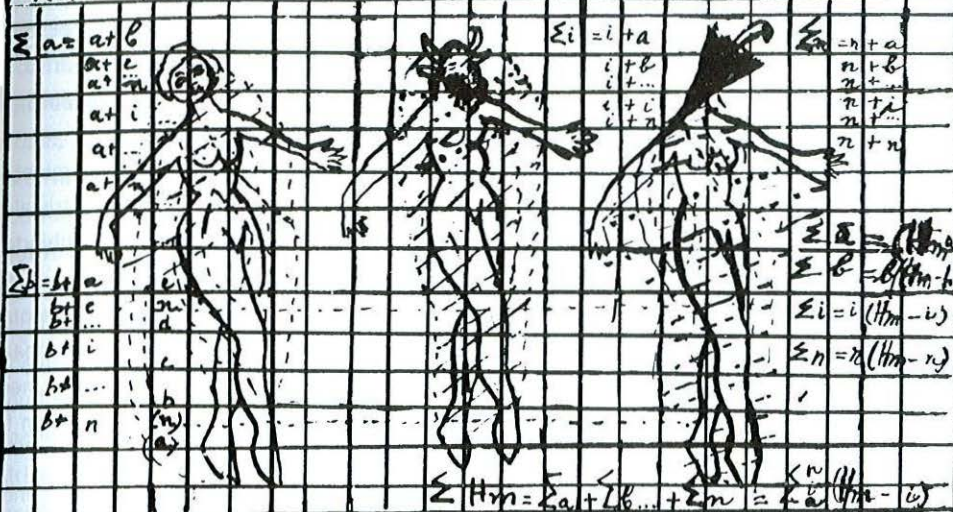
ESCALIERS DE LAUSANNE

Auteur-Éditeur : ISIDORE ISOU

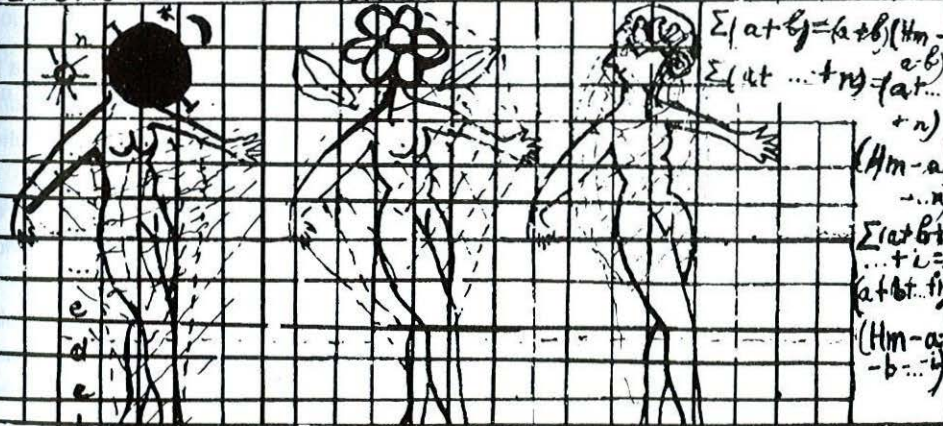
D'ailleurs comme toute section de la passion ou de la vie, le secteur de la simple étreinte peut, lui - aussi, se muer en territoire intégral de l'amour et de l'univers. Par un mouvement dialectique, la caresse et l'union sauraient concentrer les autres étapes - séduction, perversité, extase totale - et se substituer à elles. Je pourrais prouver que l'aboutissement nous dispense de manger, de conquies les galaxies, de devenir immortel. Mais l'amour peut même dispenser même Veronique n'arrivera pas plaisir avec ses frictions.



ISOU A PRIS DÈS LE DÉPART COMME BASES DE LA NOU-
VELLE SCIENCE. LES FONDEMENTS DE LA CULTURE
ET DE LA VIE : L'HOMME, L'ANIMAL, LE VÉGÉTAL, LE
MATÉRIEL, LE COSMIQUE ET LA PENSÉE - QUI RÉFLE-
CHIT ET DÉDOUBLE TOUTES LES STRUCTURES PRÉCE-
DENTES. CHACUNE DE CES COLONNES SE SUB-DIVISE
EN BRANCHES PROPRES, CULTURELLES ET EMPIRI-
QUES QUI DEVIENNENT LES PREMIÈRES SÉRIES D'UN
NOMBRE INCALCULABLE D'ÉLÉMENTS ET DE COMBI-
NAISONS ÉROTIQUES.



LA PREMIÈRE CHAÎNE DE FORMULES EST NÉE DE LA
COMBINAISON DES PARTICULES DE CHAQUE COLONNE
QUI S'UNISSENT ENTRE ELLES DANS DES POSITIONS D'AUTO-
ÉROTISME OU D'ONANIE.



El Letrismo y la hipergafía en la pintura y la escultura contemporáneas

I

Los innovadores más importantes de las artes plásticas son ante todo constructores de una nueva visión del *objeto* y, sobre todo, reveladores de un *objeto nuevo*.

Los creadores de la perspectiva, del claro-oscuro, del romanticismo, del impresionismo, del cubismo o del orden abstracto no son inmortales por haber aportado otros colores o materias estéticas (que, por otro lado, son fabricadas por químicos quienes se dedican a dominios ajenos al arte), sino por haber revelado una manera de *prensión inusitada* o una *visión original de la realidad*, así como otras “realidades” destructoras u organizadoras.

Preocupado por la evolución de las artes plásticas y habiendo registrado primero el agotamiento de las posibilidades del *objeto figurativo* y considerado luego hasta qué punto ha llegado a trivializarse la adquisición del *anti-objeto abstracto* o del *objeto no figurativo*, Isidore Isou ha descubierto un nuevo objeto de reconstrucción para la pintura y la escultura: *la letra o el signo*.

Sirviéndose de unos creativos métodos de revelación y verificación, llegó a la conclusión de que la *letra o el signo* es la única *forma* simultáneamente *simétrica* y *transcendente*, es decir, capaz de imponer unas reglas de organización espacial nunca vistas y también de permitir por otros medios el desarrollo de un mensaje extensivo, espiritual e inédito, semejante al que se encuentra en toda la pintura *significativa*, desde el Giotto a Picasso e incluso hasta los abstractos.

Desde 1946, Isou viene proclamando los principios originales de la pintura y la escultura denominados *letristas* y ha formado a sus primeros discípulos, en compañía de los cuales se ha presentado en conferencias y exposiciones.¹

Naturalmente, en el momento en que se ofrece un sistema nuevo se empiezan a descubrir en el pasado presagios de ese orden innovador.

Así, las personas que no entienden nada de la creación afirman que Picasso no inventó nada porque antes de él ya existía el arte africano y otros niegan la aportación de Kandinsky al reencontrar en él los motivos decorativos del final del magdalenense o del aziliense, los arabescos gaélicos, vikingos, galos, árabes, merovingios, precolombinos, etc...

Pero en realidad, los logros antiguos eran mágicos o empíricos, mientras que los modernos son estílos organizados en una disciplina precisa –la pintura, considerada desde un momento histórico a otro– y en la que ha tenido lugar la creación revolucionaria.

A continuación, siempre es necesario que aparezca un creador de estilo para que se descubran algunas obras del mismo género –raras y reinterpretadas– en el pasado: mediante este procedimiento falsificador se convierten los Bouguereau anteriores en grandes maestros de las escuelas contemporáneas.

De igual modo, se pueden encontrar letras y signos en el arte antes del creador de la escuela letrista e hipergrafista, pero no por ello deja Isou de ser el inventor de esta nueva forma plástica, ya que (y escribo esto para aquellos que gustan de las definiciones):

–Isou estableció el primer sistema pictórico y escultórico que ha proclamado que *la letra o el signo* representa el nuevo objeto de esos dominios artísticos y aportó las primeras obras con valor de manifiesto, así como el manifiesto teórico de estas obras.

–Isou fue el primero en separar, integra y despiadadamente, *la plástica compuesta de letras y signos* de la plástica figurativa o no figurativa, a fin de crear un orden de trabajo auténticamente independiente.

–Isou fue el primero que demostró de una forma coherente y continua, mediante sus textos y sus cuadros, la irreversibilidad de la plástica de las letras y de los signos en relación con la plástica figurativa o no figurativa, y también fue el primero que creyó en ella sin la menor sombra de duda.

–Isou fue el primero que confió en el valor intrínseco de la *letra* o el *signo* hasta el punto de dedicarles lo esencial de su obra plástica y la mayoría de los libros, artículos y lienzos que hayan aparecido al respecto.

–Isou fue el primero en ver en este nuevo objeto no una expresión superficial y limitada a un solo procedimiento, sino un universo rico en posibilidades plásticas que era necesario definir y explotar.

–Isou fue el primero que exploró ese territorio hasta llegar a dotarlo con unas leyes *extensivas* y *cinzeladoras*, así como con una definición de sus formas, de sus mecanismos para-estéticos y de sus matrices.

–Isou fue el primero que creó una escuela llamada *letrismo*, y luego *hipergrafía* o *supraescritura*, cuya actividad estaba únicamente consagrada a la materia de las letras y los signos; y fue también el primero en formar discípulos en esta técnica.

–Isou fue el primero que organizó exposiciones consagradas a la letra o al signo como objeto plástico; y toda manifestación dedicada a esta nueva forma de expresión es ante todo una manifestación isouiana.

II

Suele suceder que los sistemas originales son plagiados y diluidos por copistas inferiores que durante algún tiempo se hacen pasar por maestros de ese orden.

Por eso numerosos ignorantes consideraron que André Lhote era el verdadero promotor del cubismo, sencillamente porque solía escribir sobre esta escuela en la *Nouvelle Revue Française*, y para algunos, como aquel redactor del folleto *Pour ou contre l'art abstrait*, Magnelli era "el mejor pintor abstracto actual".

Del mismo modo todo un grupo de críticos y de pintores que frecuentaban a Isou y a sus amigos

entre 1946 y 1952 se apoderaron de su descubrimiento de la letra y del signo, no para superarlo, sino simplemente para diluirlo de una forma superficial y, gracias a la publicidad y la mentira, pasaron, a los ojos de un público no avisado, por ser los representantes de la *escritura plástica*.

Antes de Isou –y esto es fácilmente controlable–, cuando se hablaba del arte abstracto, se lo definía como “pintura pura”, “pintura concreta”, “la espiritualidad en el arte”, “antifiguración”, “nueva realidad”, “Naif auténtico”, “transposición musical”, “dinamismo”, “estructura geométrica” y “supremacía de la sensibilidad pura”.

Fue después de la creación de la pintura letrista cuando se empezó a hablar de *pintura-signo*, de *pintura-lenguaje* y *medio de comunicación*, e incluso de *pintura-grito*, pero todo ello no era más que un sucedáneo de pintura-letrista, sucedáneo de pintura-signo, sucedáneo de pintura-lenguaje, sucedáneo de pintura-grito, pues las obras así consideradas no utilizan sino algunos signos incomprensibles, arrancados a la masa total de los signos; ciertos trazos, y no lenguajes completos adquiridos o nuevos; y un grito virtual o ficticio, en lugar de un grito real.²

a) Y para citar ejemplos concretos, así fue como Michel Tapié, un hombre que procedía de la Galerie de la Porte Latine (en donde los letristas habían hecho sus primeras exposiciones), el mismo Tapié que había llevado a Michaux a las manifestaciones letristas, poco a poco, hacia 1951, seis años después de la aparición pública del letrismo, empezó a hablar de “vehemencias confrontadas” al respecto de algunos pintores (lo que no deja de ser abstracto y trivial), y más tarde del *signo*, que atribuía a tontas y a locas a algunos no figurativos amigos suyos, todos ellos posteriores a Isou.

Así es como Georges Mathieu, quien a su llegada a París, siendo todavía un artista desconocido, había ido a ver a Isou y a los letristas a la Galerie de la Porte Latine, antes de invitarlos a ir a su casa a ver sus trivialidades plásticas, y quien en innumerables ocasiones afirmó en mi presencia que la pintura abstracta todavía no estaba agotada, pasa a convertirse después de 1951 en uno de los representantes del signo.

Así es también como Tapié y Mathieu se inventaron la *Escuela del Pacífico* y transformaron a los pintores abstractos líricos en *creadores del signo*.³

Y así también, ciertos artistas japoneses, que estaban al corriente de las realizaciones de los artistas letristas, a los cuales pidieron información sobre su nueva teoría y sobre los cuales se escribían artículos de un lado al otro del mundo, desde Irán a América, constituyeron después de 1946, es decir, hacia 1949, una nueva escuela de caligrafía japonesa (también hay un letrismo iraní), al que los ignorantes han atribuido prioridad sobre sus maestros parisinos.

Pues, en realidad, exactamente igual que el impresionismo reveló el interés estético del arte antiguo japonés y Picasso descubrió las virtualidades armoniosas del arte africano, conduciendo así en ambos casos a los artistas extranjeros indígenas no a practicar el arte japonés, sino el impresionismo, no el arte africano, sino el cubismo, así también el desarrollo cultural propuesto por Isou redes-

cubrió la utilización estética del trabajo común de los calígrafos y lo integró en la evolución artística no sólo con las escrituras de otros pueblos, sino también con otros valores formales —la homonimia fonética, los signos subjetivos, matemáticos, etc.— con lo que invitaba así a los japoneses de mañana a practicar el letrismo o la hipergrafía y no el “niponismo”.⁴

b) Por consiguiente, no sólo los Mathieu, los Degottex y los Soulages llegaron al signo después de Isou, sino que además las letras son en ellos un elemento insignificante, los pocos signos por ellos empleados son estereotipados, carentes de información real y no consiguen ni la diversidad ni la multiplicidad de las investigaciones y las utilizaciones llevadas a cabo por Isou.

No sólo es que plagien, sino que sus plagios son inferiores, simples sucedáneos reducidos a unas partículas aisladas.

En el caso de Mathieu, hay tantos signos en su obra como poesía letrista en Looten, otro descubrimiento de Michel Tapié, o en Pichette.

En cualquier lienzo de Isou o de cualquiera de sus amigos (al margen de toda discusión sobre la belleza plástica, que no deja de ser una cuestión de gusto subjetivo) salta a la vista dónde se encuentra la fuente, el sistema y la riqueza en el empleo del signo.⁵

Si bien es cierto que se suele considerar como representantes de la escritura plástica a hombres como Tapié, Mathieu o los artistas japoneses, en lugar de a los letristas, no hay que olvidar, sin embargo, que a largo plazo este tipo de imposturas nunca se mantienen.

La fama de los Prévert o de los André Marchand (considerados, respectivamente, por ciertos ignorantes, como el mejor poeta surrealista y el mejor pintor cubista), no resiste una investigación objetiva, y los verdaderos innovadores terminan siendo restablecidos en el lugar que les corresponde. Isou se impone hoy de una forma cada vez más evidente como el creador de un nuevo objeto plástico: la *letra* o el *signo*.

E incluso los plagios de los otros demuestran que se acerca la victoria de su creación.

III

Aunque los innovadores más importantes de la pintura y de la escultura sean aquellos que han construido unas formas nuevas, la cuestión de los materiales juega, sin embargo, un papel importante en este sentido.

Son numerosos los artistas contemporáneos que han intentado renovar el soporte plástico, tanto en el cubismo (los collages de Picasso) como en el dadaísmo (de Marcel Duchamp a Picabia).

También en el arte abstracto, desde la primera Bauhaus, ciertos pintores quisieron transformar la sustancia formal.

Pero todos los predecesores de Isou interesados por introducir unas sustancias nuevas cometieron dos errores fundamentales:

a) la fragmentación y b) la trampa estética.

a) Sólo utilizaron una parcela de las posibilidades mecánicas del arte (el móvil, el cartel roto o el transformismo) y *no el conjunto de sus posibilidades*.

b) Consideraron que la introducción de esa materia extra-estética (que no inventaron ellos, pues es en primer lugar un logro científico, utilitario o de ciencia recreativa) revolucionaría las artes plásticas, cuando en realidad dejaba las formas igual: figurativas, cubistas, *naïves* o abstractas.

En 1952, en su *Esthétique du Cinéma*, Isou planteó las bases de la *meca-estética integral*, la cual representa una aportación capital en el dominio de la materia artística.

a) La meca-estética considera el conjunto de las sustancias para-formales como un único dominio y permite superar los datos parciales mediante el empleo integral de unos elementos adquiridos (utilizados o no utilizados) y de los que están por llegar; gracias a esta original estructuración, Isou ha podido aportar, entre otras nociones inusitadas, los *primeros móviles vivientes*, la *pintura 100% parlante*, el *automatismo de la meca-estética*, etc., etc.

b) La meca-estética integral devuelve las materias artísticas a su lugar lateral y extrínseco, rompiendo así la trampa de los viejos promotores de "instrumentos originales", tan nocivos para la evolución auténtica del arte.

Esta nueva disposición presta un servicio esencial a la pintura pues:

x) se impide que el espíritu investigador del artista plástico se desvíe de su objetivo fundamental: el objeto plástico figurativo, no-figurativo, letrista o hipergráfico;

xx) se amplían las posibilidades de empleo de las sustancias extrínsecas que intentan pasar únicamente por la encarnación de la pintura "más avanzada", de modo que se las puede utilizar tanto para el objeto figurativo, no-figurativo o letrista e hipergráfico, denunciando así su carácter extrínseco.⁶

La creación de la Meca-estética ha convertido a Isou en uno de los innovadores más importantes de la historia de las artes plásticas, *no sólo en lo relativo al objeto intrínseco formal*, gracias al signo, sino también en la *materia* de ese campo.

IV

Para completar su incesante investigación creadora, Isou ha añadido a las artes plásticas el *marco supra-temporal o infinitesimal*.

Partiendo de la idea de que una obra acabada es siempre la negación de las obras venideras, ha aportado soportes formales *vacíos*, que ha regalado a sus "partidarios" para que ellos mismos, o sus amigos, los pinten, los completen, los recomiencen, los abandonen para volverlos a comenzar, y así hasta el infinito, por los siglos de los siglos.

La plástica infinitesimal –un fragmento del arte infinitesimal– forja por vez primera una obra que

integra y supera *al tiempo*, porque construye incesantemente y se forja y se vuelve a forjar durante generaciones y generaciones de productores.

En este terreno del marco supra-temporal, Isou también tenía que tener necesariamente predecesores. Pero:

a) Todos sus precursores introdujeron e impusieron elementos fijos en sus obras, obligando así a los supuestos futuros participantes a ser prisioneros de esos elementos y reduciendo así su intervención a un simple *juego de mutaciones de las piezas dadas*.

Isou es el primero que obliga a los futuros espectadores a *trabajar* realmente en estos cuadros; a *aportar* todos sus elementos; a fabricarlos, incluso, y, sobre todo, a ejecutar todos los detalles formales de cada obra.

b) Esos supuestos predecesores consideraron que la intervención del espectador era una manera de cambiar drásticamente las formas plásticas *intrínsecas*.

Isou ha sido el primero en romper con la trampa de los pintores que engañan con una supuesta participación del público, pues ha puesto en *su lugar, lateral y extrínseco*, este cambio al tratarlo como un sencillo *marco mecánico de las formas estéticas*, las cuales siguen siendo el objeto figurativo, el objeto abstracto y el signo letrista e hipergráfico (de supra-escritura).

c) Los supuestos predecesores propusieron su engañoso sucedáneo de participación únicamente en las artes plásticas.

Isou ha sido el primero en imponer el marco supra-temporal integral al conjunto de los dominios estéticos, es decir, que ha previsto la participación de los espectadores-introductores de elementos para la creación de todas las expresiones posibles en todas las artes: la poesía, la prosa y la novela, el teatro, la danza, el cine, etc., etc...

Isou ha forjado un marco supra-temporal a) profundo y basado en *el trabajo formal auténtico* y completo de los espectadores, b) nuevamente devuelto a su lugar de mecánica lateral, sin trampas y, finalmente, c) integral, es decir, sistematizado en todas la ramas estéticas.

V

En su crítica al último *Salon de Comparaisons*, Raymond Cogniat afirmaba, y no sin razón, que todas las tentativas de los jóvenes no figurativos y de los jóvenes que experimentan con materiales plásticos originales son caóticas y no aportan un sistema claro y coherente, como el del cubismo o la primera Bauhaus abstracta.

Por el hecho de haber revelado un nuevo objeto plástico, *la letra o el signo*, que enseguida afianzaría con una innovadora concepción de la materia formal, la *Meca-estética integral*, y, finalmente, prolongaría gracias al *marco supratemporal*, Isou puede decir que ha descubierto *el sistema plástico más original y más completo surgido después de la primera Bauhaus abstracta*.

Si consideramos que en toda la historia de la pintura y la escultura sólo hemos conocido *dos elementos formales: el objeto figurativo y el objeto no figurativo*, podemos afirmar que el descubrimiento por parte de Isou de un objeto nuevo, la letra y el signo, representa *una de las aportaciones más importantes a la Historia del Arte*.

VI

A fin de desacreditar su importancia o su valor, sus adversarios utilizarán los mismos argumentos que se han empleado siempre en el arte contra los creadores.

El último que acabo de escuchar en boca de un no figurativo es que Isou no tiene *arte* y que sus obras carecen de *verdadera belleza* (sic).

Pero esta acusación es ridícula cuando se sabe que:

a) Precisamente la búsqueda de lo nuevo lleva a lo *insólito* que es *la fealdad de hoy en día*, pero por eso mismo será la belleza de mañana. (Ejemplo: Las mujeres de Picasso son *feas*, pero la plasticidad de sus obras ha creado una belleza nueva).

b) *La falta de arte* se transforma en el *principio del arte futuro* (la ingenuidad de Rousseau, el infantilismo de Klee se transformaron en la base de la ciencia plástica académica de hoy) y el supuesto saber se convierte en el *arte pompier y manido* de mañana.

c) Isou, que era uno de los alumnos más destacados en las clases de dibujo de la escuela y el instituto, podría fabricar fácilmente, después de un *re-aprendizaje mínimo*, obras en todos los estilos y con todas las técnicas pasadas; pero sólo sus investigaciones en otros dominios explican que sus realizaciones no hayan sido sino *obras-manifiesto, productos puros*, que no demuestran unos conocimientos extrínsecos.

Un artista necesitaría la vida de Picasso para demostrar que también sabe dibujar a lo Ingres, hacer cuadros académicos u obras azules en el estilo de Toulouse-Lautrec.

Espero vivir lo bastante para demostrar que conozco todas esas "triquiñuelas" de segundo orden de los *Bouguereau del sub-abstracto*, al tiempo que poseo lo esencial, *una forma y una materia plástica originales*, algo que esos Bouguereau no podrán tener nunca.

Un amigo mío galerista me dijo recientemente: "Lo que no se puede negar en tu caso es que estás lleno de ideas originales; lo que se puede decir de cierto adversario tuyo, un buen pintor 'de oficio' cuya obra yo expongo, es que es trivial".

Y ésta es justamente la diferencia entre Picasso y un fabricante de antigüallas, es decir, entre Todo y nada.

¹ Mi manifiesto anunciado en *La Dictature Lettriste* n° 1 en 1946 y expuesto desde entonces a todos mis discípulos fue leído en su versión íntegra el 14 de noviembre de 1947 por Jean Caillens en la Salle de Géographie, con ocasión de la *segunda manifestación letrista*, de la que hablaría toda la prensa. Lienzos de "escritura plástica" míos, de Guy Vallot, madre e hijo –ilustraciones de mis poemas–, y de Robert Day fueron expuestos en 1947 en la *Librairie de la Porte Latine*, 1, rue d'Alger (reseña aparecida en *Arts*, junto con un retrato del artista Isidore Isou) y luego durante varios años en el *Salon des Réalités Nouvelles*, así como en otros lugares.

² En 1950, en su espeso volumen, *L'art abstrait, ses origines et ses maîtres*, Seuphor todavía no atribuye a ningún artista el *sistema del signo* y no habla nunca de caligrafía, de tal modo que Hartung era considerado un pintor "con un aparente descuido que se basa en una gran finura intuitiva" (página 297), y punto.

Fue necesario esperar hasta 1956, diez años después del letrismo para que en el *Dictionnaire de l'art abstrait*, del mismo autor, encontremos masas de pintores vinculados a este sistema.

³ La obra *Le Premier Bilan de l'Art Actuel*, editado por Le Soleil Noir en 1953 –siete años después de la aparición de mi escuela–, demuestra bastante bien el retraso de la impostura "informal". En la página 274 de este libro, muy elogiado por algunos críticos actuales –y para mí profundamente desagradable por lo que tiene de "guía telefónica" de los pintores vivos–, mi movimiento publicó un resumen de su programa, mutilado por los responsables de la publicación, pero muy explícito con respecto a *nuestra aportación de la letra y del signo*, mientras que Mathieu (*ibid*, p. 39, 102, 104, 149, 307) y sus amigos de la época (Bryen, Serpan, etc.), artistas inferiores que se habían codeado con el surrealismo, el existencialismo, el arte abstracto, el letrismo y que hacía poco que se habían reunido bajo la apelación de "abstractos líricos", todavía no se declaraban nunca –en ninguna página del *Bilan*– partidarios de la escritura o de sus partículas. Ciertamente es que Tapié (cf. p. 102-104), quien mezclaría pintores de las tendencias más distintas, cuyos lienzos además vendía, bajo la imprecisa expresión de *Art autre (Otro arte)* ya reunía en su manifiesto de la estética futura, a Picabia y Dadá, el expresionismo –el único mensaje, según él, no agotado–, a Dubuffet, Matta, Dalí, Marino Marini, Brauner, Uba, Germaine Richier, a los "abstractos líricos" y –bajo la influencia de los letristas, a quienes veía casi todas las semanas–, el "nuevo signo creado en libertad", pero en referencia a Fautrier y a Michaux, cuyos gesticulantes retratos figurativos tenían para él un lado "jeroglífico (gráfico)". Pero en *Art autre*, Tapié hacía una mezcolanza tal de escuelas que para mí no tenían ningún porvenir, que me halagó que hubiera escogido también algo del letrismo; y sobre todo que en esa forma de tomarnos bajo su protección se sobreentendía un esfuerzo de lanzamiento de nuestras obras, algo que me había prometido vagamente.

Pero ahora me revuelvo al darme cuenta de que la maniobra de *Art autre* (sic) ha dado lugar a la imposición de una serie de sucedáneos sub-abstractos y sub-letristas, entre la Gran Oleada

Abstracta y la Gran Oleada Letrista, y si te descuidas, terminará con la victoria de los Henri Pichette y de la "Réalité poetique" *post-jeroglífica* en la Historia de la pintura.

Así pues, siete años después de la homologación pública del letrismo, en *Le Premier Bilan de l'Art Actuel*, los "abstractos líricos" no se atrevían todavía a declararse partidarios del signo y mucho menos sus inventores. Sólo después se generalizó la aplicación de la letra al abstracto hasta llegar a abarcar una gran parte de la pintura posterior al letrismo.

Incluso a hombres como Piaubert, a quien Jean Cassou, más o menos el único, definió como uno de los maestros del signo; pero para entonces ya era 1951.

Antes se hablaba de "arabesco"; hoy se habla de "escritura". Antes se creía que las líneas de Soulages parecían "bielas de locomotora"; hoy, que parecen letras.

Del mismo modo enseguida se descubre cierto pasado sin interés en el caso de hombres que antes de la aparición de mi escuela nunca lo habían explotado y mucho menos sistematizado, y se les empuja en una dirección equivocada (post y sub-jeroglífica), lo que demuestra la falsa imagen que se tiene de ese pasado: así fue como después de 1950, si no más tarde, es decir, al menos cuatro años después de la proclamación del movimiento letrista, Tapié o sus amigos nos informan de que Tobey, quien todavía en 1947, en sus *temporas*, se dedicaba al expresionismo figurativo (cf. *Les Arènes de la civilisation*), realizó varios viajes a China, lo que, extrapolando, les permite descubrir en sus abstracciones cierta caligrafía –fragmento insignificante de la Supraescritura–, a fin de conducir al pobre anciano no hacia la hipergrafía, sino hacia el confusionismo del informalismo, donde, entre otros plagios inferiores, infra-fenomenológicos, infra-existencialistas e infra-surrealistas, se mezcla el Signo letrista con el no figurativo, como la escuela de la *Realité poétique* mezcla la abstracción con la figuración.

Tobey no es el único artista entrado en años que se redescubre a sí mismo en una nueva faceta debido a que es conducido a un nuevo terreno por otros más jóvenes, en este caso Jackson Pollock o Sam Francis, quienes precisamente ni siquiera eran considerados "abstractos líricos" en 1950, cuatro años después de la aparición del letrismo, y todavía menos se los consideraba entonces creadores de Signos, algo que tampoco lo son hoy.

Un crítico que se equivoca a menudo observaba por su parte lo siguiente: "Se puede decir incluso que la joven pintura, en sus aspectos más extremos, informalismo, tachismo, caligrafía (es decir, *post y sub-letrismo* l.l.) ejerció una fuerte influencia en el sexagenario André Masson. Y eso significa llevarlo muy lejos del espíritu de sus primeras pinturas, muy próximas a las de Juan Gris. El caso del pintor ya mayor que reconsidera su propia estética a la luz de las nuevas generaciones no es nuevo. Pissarro se puso a pintar a los cincuenta y seis años en el nuevo estilo de Seurat y de Signac, jóvenes artistas que tenían entonces veintitrés y veintisiete años respectivamente".

(Michel Ragon. *La Peinture actuelle*, p. 70).

⁴ Sugai llega al “signo” (sic) hacia 1954, y Zao-Wou-Ki, imitador de Picasso hacia 1940, está realizando unos *infra Klee*s en 1950.

“Pero hay que precisar a continuación que esta caligrafía japonesa abstracta nació en Japón en 1949-50, es decir, después de que se reanudaran las relaciones con Occidente y bajo la influencia del arte abstracto”. (Es decir, después de la plástica letrista e hipergráfica de I.I.) (Michel Ragon, *La peinture actuelle*, p. 119).

También en Francia ha habido siempre escuelas y cursos de caligrafía. Pero tuvieron que llegar los letristas para transformar esa práctica en arte plástica, de la misma forma que hubo que esperar la llegada de los surrealistas para transformar las obras de los locos en materiales estéticos.

En una obra aparecida en Francia en 1960 y titulada “La lettre dans la peinture et la publicité”, no se menciona a ningún artista y la única plástica de la que se habla es la de la “pintura de brocha gorda” o la de los rótulos publicitarios.

Y en 1960, catorce años después del nacimiento del letrismo, en el programa del salón *Comparaisons*, Ragon seguía considerando que la caligrafía no era pintura.

La caligrafía tal vez no lo sea, pero el letrismo y la hipergrafía desde luego que lo son.

Y en cuanto al confuso volumen de Tapié sobre la caligrafía japonesa, en el que mezcla a los calígrafos tradicionales y los modernos, yo opino lo siguiente:

a) La trampa de Tapié es incompleta, pues podría haber reunido en un volumen especímenes de todas las escrituras del mundo para mezclarlas con las escrituras post-letristas o sub-letristas.

b) También creo que no existe relación alguna entre: °) quienes utilizan de una forma estereotipada un sistema de signos limitado y los estetas que abrazan todos los sistemas de signos pasados, antes de inventar miles de signos personales, ° °) de la misma forma que no hay relación alguna entre los profesionales empíricos, externos a las disciplinas estéticas, filosóficas y científicas, y los hombres de la cultura contemporánea, que quieren asumir, para superarlo, el conjunto de las artes plásticas y literarias, así como algunas disciplinas filosóficas (la gramática, etc.), científicas (las matemáticas, la cibernética), en resumen, todos los dominios de los medios de comunicación.

Por lo que deja ver su trabajo, Tapié se comporta peor que ese innoble médico que publicó un libro en el que mezclaba las obras de los locos y las obras cubistas y surrealistas para demostrar que se trata del mismo tipo de creación “degenerada”; peor que esos críticos ridículos que mezclan en sus obras los diseños para corbata o los bordados bretones con las expresiones abstractas, para demostrar que la pintura no figurativa no inventa nada nuevo.

Y cuando digo *peor* lo digo porque la diferencia entre los calígrafos esclerosados y empíricos, por un lado, y los hipergrafistas que abrazan miles de signos y revolucionan todas las disciplinas culturales, del otro, es mayor que la existente entre unos hombres ajenos a la estética y unos simples artistas de un sector particular.

⁵ No quiero decir con esto que todos los que se dedican hoy al signo me copien voluntariamente, a sabiendas.

Lo único que digo es:

I.- a) Que he propuesto este sistema de obras antes que ellos.

b) Que han podido estar influenciados, en segundo o tercer grado, por otra gente influida por mí, de Tapié a Mathieu, del mismo modo que algunos que se hacían pasar por surrealistas recibieron la influencia de otros charlatanes y no necesariamente de De Chirico o de Max Ernst, cuya existencia muchos de ellos incluso ignoraban.

II.- Que debido a la insuficiencia misma de su plagio, estos artistas utilizan solamente un sucedáneo del signo y no el dominio en toda su diversidad. Exactamente igual que los artistas de la "Réalité poétique" intentaron introducir "cierta pintura abstracta" en la pintura figurativa (cf. Huyghe), dando lugar a un "neo" de tercer orden, los tachistas intentaron introducir "cierto letrismo" (el sucedáneo del signo) en la pintura abstracta. Mathieu es algo así como el Chapelain-Midy del post-letrismo.

⁶ Restany intenta hacer un sucedáneo de letrismo meca-estético y supratemporal por el procedimiento de reunir a artistas *fragmentarios*, posteriores a Isou, bajo la ridícula denominación de "nuevo realismo" (cuando ya en el cine, que es un arte mucho menos avanzado que la pintura, el nuevo realismo no ha sido sino un sucedáneo de segundo orden). Así se expresa el crítico de *Cimaise* :

a) ensalza a algunos copistas parciales del signo, como Mathieu;

b) y los reúne –al menos en su apología– con ciertos sub-meca-estetas tramposos (como Klein), a quienes les horroriza el signo;

c) y que ni siquiera juntos constituyen una meca-estética integral, ni la sitúan en el lugar para-artístico que le corresponde.

d) Además Restany justifica la falta de creación formal de los tramposos de la materia estética en unos términos sociológicos, anecdóticos y extrínsecos que nos recuerdan a los tristes precedentes de la poesía de la resistencia, del jdanovismo y del existencialismo plástico y que nos demuestra que esos mistificadores de toda condición son incapaces de encontrar otros pretextos para su superchería que no sean la síntesis dialéctica y las teorías del "grupo" y de la civilización.

No me extraña encontrar en ese grupo a mi exdiscípulo Dufrêne, quien entre dos crisis de letrismo estuvo enfadado conmigo dos años porque se hizo "defensor del antisemitismo", y luego dos años más porque se hizo seguidor del marido de Poucette y se volvió "sincretista" y filo marxista; y más tarde aún, durante su año de "ultraletrista", al tiempo que admitió en varias ocasiones que el "ultraletrismo" (sub-letrismo automático parcial y reaccionario) es una estafa estética; el mismo

Dufrêne que, tras su indiscutible encanto, oculta una posibilidad de pusilanimidad y cinismo capaces de todo de tipo de deshonestidad intelectual.

Ahora sigue a Restany, un crítico de arte que ni siquiera tiene voluntad de producción artística personal, como era el caso del marido de Poucette.

¿Cuándo comprenderá Dufrêne, un hombre con talento y tacto, a quien tengo en gran estima, que una idea original y verificada sólo debe abandonarse por otra más original e igualmente acertada?

¡Y, sobre todo, que uno no debe empeñarse por puro orgullo durante años en una idea falsa a sabiendas de que no tiene futuro!

No es mi intención pelearme con los "nuevos realistas", sino exponer sinceramente mis ideas sobre su forma de mezclar las cosas.

Lo único que quiero es estudiar su respuesta a fin de mejorar la creación artística.

(Después de una discusión con Restany, quien leyó este párrafo mecanografiado, añadí una nota sobre los "nuevos realistas" como "Apéndice V").



Maurice Lemaître

Canailles (1950-53) (Fragmento). Maurice Lemaître, París, Centre de créativité, 1954.

Le film est déjà commencé (1951) (Fragmento). Maurice Lemaître, *Le film est déjà commencé*, París, André Bonne, 1952.

La letría o la "música" letrista, *Revue Musicale*, diciembre, París, 1952.

Roxana, 1953.

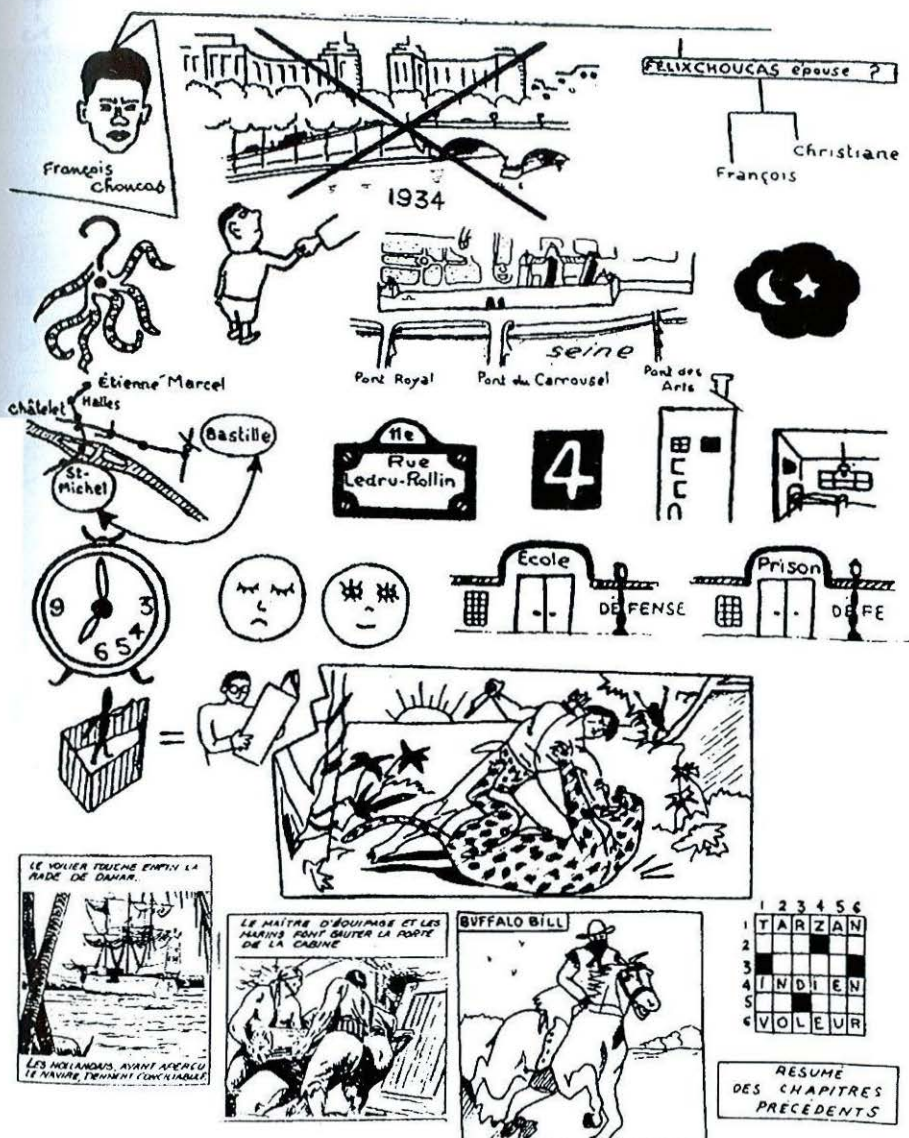
Letre rock pour 3 voix, 1953.

Marche. Maurice Lemaître. *Bilan lettriste*, París, Richard Masse, 1955.

Premier sonnet gestculaire (1959). Maurice Lemaître, *La danse et le mime ciselants lettristes et hypergraphiques*, París, Grassin, 1960.

Répétition. Maurice Lemaître. *L'Ascension du phénix M. B.*, París, Centre de créativité, 1965.

Traducción: Pilar Vázquez y Claude Dubois.

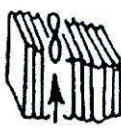
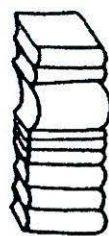


LE GRAND MAGAZINE D'AVENTURES

△

16-5-14-4-1-14-20-3-5-20-5-13-16-19-10-1

6-6-21-16-23-20-4-12-20-4-5-26-6-4-23-16-4-23-20-7-3-16-4



un étudiant, un carabin lui aussi,

EIDE

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

Rabelais

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

qui m'a fait perdre

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

un camarade

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

Homère

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

Shakespeare

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

un camarade

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

qui m'a fait perdre

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

Homère

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

Shakespeare

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

un camarade

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

qui m'a fait perdre

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

Homère

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

Shakespeare

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

un camarade

de

de

de

</

¿Ya ha empezado la película?
Organización de una sesión de cine.
(Fragmento)



SONIDO

NADA.

Los diversos matices con los que es **dicho** el sonido de la película no han sido anotados cuando quedan resueltos en la propia película.

El problema de la **voz** es demasiado complejo para abordarlo aquí. Hay actores que se han hecho famosos por su voz, en el cine sonoro, mientras que la llegada de éste mandó a muchos otros al paro.

Pero Lemaître, a quien le horroriza su voz, cree en la perfectibilidad indefinida del hombre y la mejora sin cesar. Una creación como ésta en el **sonido** del cine no puede sino acompañarse de una creación paralela en el dominio de la **expresión** de ese sonido.

NADA.

Una pantalla portátil de color rosa será instalada en cuanto caiga la noche en el boulevard delante de la entrada del cine, que tendrá todos los neones apagados. Una hora antes de que empiece la sesión, un operador impasible empezará a proyectar películas clásicas, por ejemplo, "Intolerancia" de Griffith. En la acera, se escribirá en letras enormes, blancas como el yogurt: "*Aquí, a la 20.30 sesión de cine*" con una flecha que apunte a la taquilla. Sobre ésta, en el frontón, un cartel gigantesco, sin ilustraciones, indicará el título de la película: "*Ya ha empezado la Película*". A cada lado del vestíbulo, en las paredes, unas fotos cubiertas con cristal de:

- a) Un beso (primer plano); no importan quienes sean los actores.
 - b) Un esquiador deslizándose por una pendiente.
 - c) Un extracto de un anuncio de champú o de una marca de aperitivo; la marca es indiferente.
 - d) El Presidente de la República del momento poniendo con habilidad un ladrillo sobre otro.
 - e) Unos cowboys a caballo persiguiendo a unos indios.
 - f) Una fase de la fabricación de los botones para pantalones de caballero.
 - g) Un extracto de cualquier dibujo animado.
- Aunque la sesión haya sido anunciada para las 20.30, se dejará que se forme la cola hasta las

SONIDO

A quienes crean que la introducción del relieve en el cine puede aportar a este arte algo más que un perfeccionamiento **mecánico** de reproducción (similar a un descubrimiento en la **imprenta**), sin acordarse de que esperaban lo mismo del **color**, les dedico estas líneas escritas por un periodista en la presentación de un procedimiento de relieve inventado por Toussaint Sinibaldi:

"La pantalla es como las demás. La luz se apaga: la programación de la sala se desarrollará sin cambio alguno.

Desde las primeras imágenes, el espectador nota las sombras profundas y el volumen de los personajes.

"Sin embargo, este adelanto no resulta igual de evidente en todas las secuencias. Y creo saber la razón: toda la programación se desarrollará en esta dichosa pantalla, **con lo que no es posible establecer la comparación con el procedimiento "clásico"**. Creo que en las proyecciones normales, **nuestros ojos restablecen la perspectiva por convención**¹; aquí, por el contrario, el ojo la 've' de forma natural, sin esfuerzo. Y llegamos a una conclusión paradójica: tenemos que reeducar nuestra forma natural de ver 'deformada' por el progreso (sic).

Un colega de un matutino había anunciado: el cine en relieve libra su batalla de Hernani. Pues bien, esta noche, hemos asistido a un 'estreno', pero no a una batalla".

¹ El subrayado es nuestro.

NADA.

21.30. Durante esos 60 minutos de espera, desde el primer piso del inmueble se sacudirá el polvo de unas alfombras y se lanzarán cubos de agua helada a la cabeza de los que hacen la cola. Se producirá un intercambio de insultos entre quienes lleven a cabo esta repugnante tarea y los figurantes, pagados por el establecimiento y dotados con una voz especialmente fuerte, que se habrán mezclado entre el gentío de la cola.

Sólo en ese momento y para que el escándalo no vaya a más, se abrirán violentamente las puertas de la sala bajo la brutal presión de otros figurantes de todas las edades, vestidos de formas diversas. Estos saldrán rápidamente y formarán grupos irritados delante de la taquilla, lanzando sonoras exclamaciones de desagrado por la película que acaban de ver.

Se colocarán delante de la pantalla exterior, en la que continuará proyectándose la película de Griffith, y la seguirán con gran atención, entrecortándola con grandes gritos de aprobación.

El director pondrá fin a esta escandalosa salida y, plantándose delante de la taquilla, intentará disuadir de su idea a las personas que esperan para ver la película. Llegará incluso a insultar a algunas parejas, ofreciéndoles dinero para pagar un cuarto de hotel.

Los figurantes que hace un momento interpelaban a los individuos del primer piso, pasarán a suplicar al director que les deje entrar. Éste, tras una breve discusión en un

SONIDO

Disparos y galope de caballos.

Música triunfante.

Nada.

IMAGEN

SALA

Se proyectará un western empezándolo por la mitad y calculando el tiempo de proyección de tal manera que el final coincida con el momento en que los espectadores terminan de acomodarse en sus butacas.

Western

La palabra: "FIN".

Nada.

tono despreciativo y hastiado, alzará los brazos en un gesto de impotencia y se retirará lentamente hacia la cabina de proyección. Entonces los figurantes, arrastrando al gentío con sus gritos y sus exhortaciones, se zambullirán alegremente en la oscuridad.

El lugar de la representación estará sumido en las tinieblas, y no vendrá en su busca ningún acomodador. Buscarán sitio en medio de una confusión indescriptible y tendrán que pelearse por sus butacas.

Los figurantes comenzarán una disputa que provocará violentos comentarios. Sobre la pantalla, que no será rectangular, sino de una forma extraña debido a las telas de vivos colores pegadas en algunas partes, los maquinistas colgarán unos objetos y los pondrán en movimiento. Los espectadores seguirán instalándose.

Cuando todos o casi todos hayan tomado asiento y coincidiendo con el final del Western, se iluminará el local. Inmediatamente después se oirá la voz del operador, quien rogará a los espectadores que evacuen la sala.

Dos limpiadores, con un cepillo o un cubo lleno de agua sucia en la mano, entrarán en la sala hablando de su oficio y de los problemas que les causan los espectadores en el ejercicio del mismo. Tras una rápida limpieza, agarrarán sus utensilios y saldrán. Entrarán entonces el director y los acomodadores vestidos de calle. Estos últimos darán parte de sus quejas al director y

SONIDO

Nada.

Silencio.

Silencio.

IMAGEN

Nada.

"Esta película está dedicada a Jean Isidore Isou, que sigue siendo para mí, a pesar de los pesares, aquel que habrá de venir".

Siete planos negativos tomados de cualquier película.

SALA

espetarán su resentimiento con los espectadores, quienes, según ellos, les dan mucho que hacer sin ofrecerles recompensa material alguna.

Saldrán hablando entre ellos mientras que el autor de la película entrará en escena. Maurice LEMAITRE empezará a leer una larga defensa de su película, que será entrecortada por las exclamaciones de los figurantes. El operador de la sala irrumpirá con una película hecha una maraña en las manos, se colocará al lado del autor y, acusándole de haber hecho una película que está en contradicción con sus propias ideas, empezará a romperla. Otro personaje que se presentará como productor de la película, se abalanzará sobre él, tratando de salvar el máximo de cinta. Saldrán todos dando gritos.

Silencio.

Los figurantes pedirán a voces que se apaguen las luces, lo que se hará. Entonces lanzarán exclamaciones de satisfacción. Enseguida se volverán a encender las luces, que serán recibidas con aullidos. Se hará caso omiso de estos durante un rato, y luego se apagarán definitivamente.

SONIDO

Voz 1:

Hallégaossog (bis)

Dunke donke dossog

Coro:

Dunke donke dossog

Eldankidoydékandikarog

(Fragmento del poema: "Llamamiento a la revuelta", de François Dufrêne).

Mismo fragmento del poema.

Tres segundos de silencio.

Voz 2:

Maurice LEMAITRE se pregunta si esta película no será una empresa totalmente absurda.

Voz 3:

Ya de pequeño se parapetaba en la cama, asaltado por las tinieblas. Tendido en un ataúd cuyos rugosos tablones le lastimaban los codos, despojándose de los ruidos como de su propia carne, vaciando su cráneo con el mismo estertor de un lavabo al quitarle el tapón, intentaba encontrar, horripilado, los signos de una trayectoria sin historia, las huellas de una vida inútil. ¿Hacia qué arco de triunfo estaría dirigiéndose? Ahí se podría en vida, en aquella carroza de patas doradas.

Voz 2:

Todas las mañanas veía alterarse a su alrededor las obras de los hombres. Y los nombres de esos hombres ya no salían de las bocas reticentes sino con un silbido de globo pinchado. Los nuevos conquistadores pisotean a los viejos, un día tras otro. Y estos, proyectando a su alrededor los bruscos haces de luz de sus miradas alerta, se remueven y se agitan para preservar su atrincheramiento, para proteger un descanso que ha sido inexorablemente perturbado.

Voz 3:

Maurice LEMAITRE pensaba entonces en su muerte de la misma forma trivial y cotidiana... y, como

IMAGEN

SALA

Maurice LEMAITRE.

YA HA EMPEZADO LA PELÍCULA.

Pantalla negra.

Pantalla blanca y negra.

(Efecto obtenido por el procedimiento de alternar en el negativo cintas de arrastre blancas y negras).

(Se utilizará como cinta de arrastre transparente sonido positivo, lo que dará una banda sonora en la parte derecha de la pantalla, así como cinta de arrastre desviada en la copiadora, lo que dará la impresión de que la película se desvía en la proyección).

Se alternará la longitud de estos negros y estos blancos, yendo del negro largo al blanco largo para parar en...

(Como la pantalla blanca resulta cansada y aburrida, se dibujarán letras negras en el positivo).

Silencio.

Lo mismo que antes.

SONIDO

otros miles de imbéciles, se decía:

“¡No quiero morir!”

Millones de tipos así mueren y su recuerdo se desvanece. Se dice entonces en las esquelas **que han dejado de estar entre nosotros**. Más bien, se debería gruñir que el Sr. o la Sra. Dupont **nunca han estado entre nosotros**.

Voz 2:

Pero alguien formidable se apaga. Todo el mundo se apresura entonces temeroso a reunir sus restos y se proclama que sigue vivo. Pasan años y años y se sigue invocando su nombre, con un fervor y un estremecimiento sagrados, con esa forma crispada de ponerse firmes del subalterno delante del jefe.

Voz 3:

La mediocridad de los hombres nos obliga a desenvainar el escalpelo. Esa mediocridad atrae la injuria degradante; provoca un chirrido en nuestra pureza.

Voz 2:

Maurice LEMAITRE fue así aprendiendo que los siglos se reducen a algunos nombres. Y que en este globo **no ha vivido nadie**, salvo Sócrates, Dante, Joyce. LEMAITRE sabe que las pasiones mueren. Y también que el mundo está sometido a una sola ley implacable, a una sola determinación absoluta: **la de la creación**.

Y en ella encuentra Maurice LEMAITRE una posibilidad inmensa de supervivencia y quiere salvarse gracias a ella.

Voz 3:

Las artes del conocimiento y de la acción se convierten así en paliativos. En escaleras de granito que conducen a no se sabe qué altar. El autor se burla de esos artificios inventados por hombres que no admiten la incongruencia de la muerte. Pero él necesita esos escalones para escapar de una tumba **que su orgullo se niega a aceptar**.

IMAGEN

SALA

Cruz negra sobre fondo blanco.

Pantalla naranja.

Negros y blancos alternados.

Lo mismo que antes.

Silencio.

Lo mismo que antes.

Pantalla moteada entrecortada por flashes de películas muy distintas unas de otras, pero todas típicas de cierto género (western, comedia americana, documental, dibujo animado, frag-

SONIDO

Voz 4:

A los diecisiete años, en uno de esos templos paganos del siglo XX que son las salas de cine, soñó con ser un gran director que dirigiría con una voz fuerte y gruñona un plató con diez estrellas y cien técnicos, amo todopoderoso de estos esclavos que trabajaban en la pirámide de su Nombre.

Voz 3:

Después el autor de esta película comprendió que el acto creativo es la única posibilidad de realizar un gesto realmente libre. Comprendió que éste es el único pedestal en un universo de lodo infecto y negro, un Universo de carroñas hediondas y putrefactas... ¡vosotros!

Y si esta película es como es, si su forma se presenta a su creador como un retoño inesperado, un hijo monstruoso de un padre ingenuo y romántico, se debe a que es la única posibilidad, el único medio que se le ofrece de forjarse un nombre en la historia del cine. Y se enrosca en ella como si lo hiciera en el fondo de un coche de posta traqueteante, pero que le garantiza sacarlo del dédalo de vuestros treinta sórdidos callejones sin salida.

Voz 2:

LEMAITRE sabe que lo único que puede resolver es su propia muerte, y eso dándole un sentido singular a su vida. ¡De momento! Porque le queda esa otra esperanza formulada un día por Isou:

Voz 5:

"Sé que las obras maestras son sólo momentos provisionales y como tal las trato, pues si fueran otra cosa, no me habrían dejado en este estado mortal y miserable. Si las obras maestras y los creadores que presentan ante mí fueran elementos definitivos, existieran en sí mismos, ya me habrían cedido lo que realmente busco entre sus líneas, lo que, tal vez, he descubierto y ofrecerán mis libros un día a todos los hombres: la inmortalidad a través de sus propias obras y –si vivo lo bastante–, la inmortalidad concreta de su ser.

Y, si no mantengo mi promesa, desearía que se me inflija lo que yo mismo inflijo a los dioses predecesores. Que, a su vez, los jóvenes que se busquen en mí, me abandonen; que me repudien y se vayan a otra parte. Que me traten con la misma desesperación con la que trato yo los libros, como medios y no como fines. Todas las composiciones precedentes no pueden ser metas absolutas alcanzadas, porque no representan la realización de todos los individuos, la meta concreta de toda la humanidad consagrada por la gracia".

IMAGEN

SALA

mento de anuncio, music-hall, un beso en primer plano, etc.), que irán desde el flash extremadamente corto hasta el plano largo.

(Para conseguir una pantalla moteada se utilizará el aerógrafo sobre el negativo de la película).

(Se podrá colorear uniformemente estos trozos de diferentes películas a fin de que se parezcan a los films antiguos).

Silencio.

Continuación de lo anterior.

Se emplearán en esta parte ocultadores de efectos especiales, que producirán en la pantalla composiciones abstractas.

Puntito negro sobre fondo blanco, que se irá agrandando poco a poco hasta salirse de la pantalla y dejarla completamente negra.

El final de la frase se desarrollará con la pantalla en negro.

SONIDO

3 segundos de silencio.

Voz 5:

Maurice LEMAITRE, uno de los tipos más cínicos del mundo contemporáneo, uno de los asesinos del sacrilegio moderno, el más discordante y gélido, se supera con una nueva creencia y jura que llegará hasta la muerte y más allá para iniciar los **tiempos mesiánicos**.

Poema letrista de Gil. J. Wolman: "41°5".

IMAGEN

SALA

Pantalla negra.

Ya ha empezado la Película.

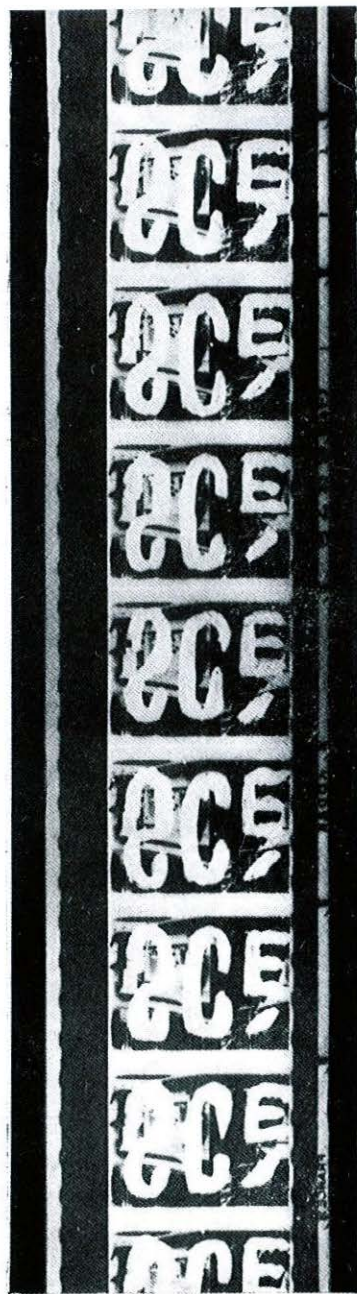
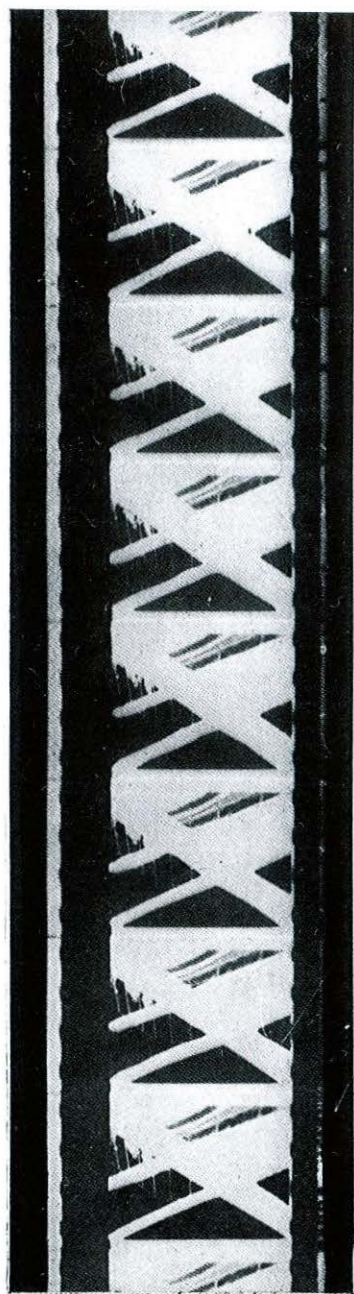
De Maurice LEMAITRE.

FIN

Silencio.

Cintas de arrastre que hacen que los números pasen a toda velocidad por la pantalla.

A lo largo del poema, la pantalla mostrará un plano extremadamente largo, cortado por trozos de negativo tratados con el aerógrafo que se irán haciendo cada vez más largos.



La letría (o la "música" letrista)

El grupo letrista no es sólo una escuela poética (como el surrealismo), sino *un movimiento* dentro del cual se forjan creadores de diversas disciplinas: "poesía", "música", economía, filosofía, etc... Más allá del surrealismo, cuyas pretensiones creadoras se reducen hoy sólo a la poesía, el letrismo quiere imponer en cada dominio específico un salto multiplicador de los bienes (materiales estéticos). Su objetivo es reunir los esfuerzos dispersos de muchos jóvenes ambiciosos, perdidos por los caminos del "neo" y sometidos a las leyes generales del trabajo, para encauzarlos hacia una *realización personal real*. Hasta tal punto superan sus pretensiones el dominio estricto de la poesía o de la "música".

El nombre por el que se conoce generalmente a este grupo abierto (letrista) proviene de una de las actividades de sus miembros, la primera y fundamental. Se trata de una reconsideración total de las artes poéticas y musicales y de un empeño por encontrar un *arte nuevo*, utilizando como materia la notación sonora (las letras) de la voz humana: *la letría*.

El hecho de que algunas obras letristas empleen también, para su transcripción, los símbolos fonéticos del alfabeto latino no debe llevar a confundir este arte con la poesía, ni en su contenido anecdótico ni en la realización formal. Las letrías ("poemas" letristas o "sinfonías" letristas) tienen que ser *escuchadas* igual que se escucha la música. La disposición de las letras (letras latinas, cifras, símbolos de notación diversos) no debe tomarse sino como una especie de *notación* análoga al conjunto de los signos de *una partitura musical*. Pues si bien la letría se separa claramente de la disciplina poética, la cual, sin embargo, la ha esperado durante esa fase de profundización de la musicalidad del poema que se extiende de Baudelaire a Mallarmé, no sucede lo mismo en el caso de la música, de la que acepta parte de su legado técnico (leit-motiv, contrapunto, repetición, etc.) Es importante, sin embargo, tras esta rápida reverencia a la música por parte de un letrista, precisar las relaciones entre la música y la letría.

El autor de este artículo prefiere, por lo demás, terminar de una vez por todas con ciertas afirmaciones escandalosas y reitera, esta vez al alcance de los pentagramas enemigos, el grito audaz del letrista: *la música está muerta, enterrada, difunta*.

No son los letristas quienes han matado a la música, sino los propios músicos. Y de esta forma:

a) Toda la música hasta Wagner, éste incluido, ha transmitido siempre unos pretextos extrínsecos (anécdotas, sentimientos). Se hacía música con las ideas. A partir de Debussy, la música se contrajo para concentrarse en el avance hacia unas metas *intrínsecas* de composición. Se hace música con las notas.

b) De tanto indagar en sus composiciones formales, en nombre de la música y de su "pureza",¹ la

propia música destruyó todo lo que la mantenía viva (el “sentido”, el sentimiento, la melodía, el ritmo, etc.) hasta llegar a liquidar *el instrumento mismo* (Russolo).

c) Un arte muere cuando los temperamentos que quieren afirmarse a través de él dejan de encontrar en él posibilidades *nuevas* de organización de la materia.² Ni una mecánica innovadora, ni uno cualquiera de esos “neos” pueden paliar el agotamiento de las propuestas de ordenación *estética* de la materia. La música, arte muerto, sólo ofrece hoy callejones sin salida.

Este fin implacable del arte musical es la consecuencia extrema de una *ley de las técnicas estéticas* que va más allá del marco de la música. La pintura con los surrealistas y Picasso, la poesía con Tzara y Breton, la novela con Joyce, han alcanzado esa fase cadavérica.

Pero precisemos. Desde sus orígenes a Debussy, el interés de la música fue siempre describir una idea, un mito, un sentimiento, y presentarlos al público a través de unas obras cada vez más ampu-
losas. Con Debussy y a partir de él, por el contrario, los creadores han dado un vuelco a la música, conduciéndola hacia los matices, los hallazgos estilísticos y las alianzas sorprendentes. Todos los compositores, desde el creador de *Pélleas* hasta Russolo y sus construcciones instrumentales, pasando por Satie y su dadaísmo musical, Strawinsky y su medida elaborada en sí misma, Schoenberg y su atonalismo, han puesto todo su empeño en dilapidar y *agotar* (destruir) las riquezas de organización de la música.

De Strawinsky y Schoenberg no comentaremos nada en este artículo. Son demasiados conocidos para que un simple elogio aquí no tenga más importancia que un chasquido con los dedos en medio de una salva de aplausos. Pero es importante poner en el lugar que les corresponde a Satie y a Russolo, porque son víctimas de la indiferencia más insultante e hipócrita por parte del público y de los propios músicos.

Ese Satie, a propósito del cual un periodista estúpido osaba preguntar recientemente si “se trataba de una pobreza real o de una forma voluntaria de despojarse”. Ese Satie, incomprendido incluso por sus amigos.³

Si hay un músico asqueado por la música, desgarrado por su gran amor hacia ella, ése es Satie. Véase, si no, la carta que le escribió a Cocteau pidiéndole que le escribiera un “folleto” (dadá) que acompañara a la *Musique d'Ameublement*.⁴

“Queremos establecer una música que satisfaga unas necesidades ‘útiles’. El arte no entra en este tipo de necesidades.”⁵ La *Musique d'Ameublement* crea una vibración; ése es su único objetivo.⁶ Cumple la misma función que la luz, el calor y el *confort*, bajo todas sus formas.”

La música de Satie para los decorados de Picasso (*Parade*), la música de Satie para las imágenes de René Clair (en *Entr'acte*, el dadá del cine-imagen) y para el ballet *Relâche* de Picabia: *éstas son las asesinas de la música...*

Satie: el Tzara de la música, *el muchacho que pone bigotes a Euterpe*.

Los poetas temen a Tzara como los músicos a Satie porque los dos constituyen un reproche constante a los amantes del “retorno a” de siempre. Hay que ensalzar a Satie porque en medio de los sopladores de vacío del tipo Menotti, entre los infladores de una bolsa flácida, da un golpe tranquilo con una cuchilla bien afilada: cuánta ironía en esa lucidez. El nombre de Satie figurará siempre al lado de los más grandes en la línea áurea de la música, a pesar de y *gracias a* la parvedad y concisión de sus obras.

El autor defenderá siempre a los Tzara y a los Satie en contra de los “mantenedores” de toda calaña por su valor para matar, en nombre de la superación de la creación, aquello que constituye su vida misma. Más allá del interés “humano” del personaje, y del romanticismo fácil y repugnante que entraña la idea del “misterio del genio”, la negligencia con respecto a un creador es una bofetada que los jóvenes se encargan de devolver a los mediocres en la forma exacta de una patada en el culo. Rozamos aquí de paso el problema asqueroso de toda esa crítica musical “con gusto”, a la cual el letrista opone siempre una escala de valores creativa y precisa.

El futurista italiano Russolo, en la creencia de encontrar en las innovaciones mecánicas una solución a esa incapacidad para ordenar los signos musicales de una manera nueva, destruye, de hecho, después de la musicalidad, el único refugio de la música: *el instrumento*.

El jazz, que no es sino un primitivismo que enseguida se diluyó en el cobre y las cuerdas europeas, en definitiva no ha llevado a cabo más que una popularización de los descubrimientos formales de la música moderna. Su evolución técnica sigue los mismos derroteros de ésta hasta quedar también atascada en sus caminos sin salida.⁷

Un sub-Roussolo francés, Pierre Schaeffer, después de una experiencia “mística” fracasada y una novela mediocre, creyó descubrir su vía⁸ en el escarbado sistemático radio-magnético-estereofónico del material musical que había iniciado Russolo.

Isou ya ha tratado estas incapacidades como se merecen en todo un capítulo de su *Introduction à une nouvelle poésie et une nouvelle musique* titulado “Muerte concreta de la música”. La “experiencia” de Schaeffer permitirá sacar unas conclusiones todavía más precisas en obras ulteriores.⁹ Se puede decir sencillamente que ninguna mecánica nueva puede engendrar un arte nuevo porque la mecánica no es más que un escalón inferior al arte. La organización de la materia artística por medio de la mecánica sólo se puede hacer gracias a una técnica estética que gobierna y aplasta bajo una ley superior esa materia y esa mecánica.

Se trata aquí de unos imperativos estéticos que regulan el nacimiento y la muerte de las artes. Su perfecto conocimiento de estas imposiciones evita a los letristas caer en el error de los “neos”, en el barroquismo o en la locura “concreta”.

Schaeffer está obsesionado con el cine, supuesto “arte mecánico” (como si todas las artes no poseyeran una mecánica propia). Quiere ser Lumière; o incluso Méliès.

Si incluso el descubrimiento de una nueva materia (la foto) ha de esperar a un mecánico (Lumière) y a un “esteta” (Méliès) para convertirse en cine, ¿cómo espera Schaeffer constituer un arte sólo con la mecánica (la radio)?

La presencia de Messiaen entre estos “investigadores” es tan significativa para entender la dirección de los trabajos “concretos” como lo fue no hace tanto tiempo el interés de Honegger por las ondas Martenot.

En realidad, la música empuja sin cesar hacia sus orígenes: la voz y el ruido. Los descubrimientos letristas han mostrado desde 1946 la posibilidad de un atonalismo más profundo que el de Schoenberg, la existencia de un tesoro vocal más rico que los “ba-be-re-bop” quejumbrosos del jazz.

“La letra es un sonido que no se eleva, que no sube como la melodía o la nota habitual, sino que puede maravillar por sus profundidades planas, por sus profundidades sin profundidad, por sus atmósferas que parecen halos luminosos alrededor del sonido. Y estas letras ordenadas son más musicales que cualquier obra importante de Satie; están más cerca de la música que los últimos gritos de la música moribunda.

Esto es, por otro lado, lo que había presentido vagamente Arnold Schoenberg en los ‘Sprachgesang’ de su *Pierrot Lunaire*, donde unas voces monótonas y naturales pronuncian palabras a distanciados intervalos.”¹⁰

Pasada la fase natural de reconversión, los jóvenes poetas y los jóvenes músicos, a quienes desgarraban antes sus artes moribundos, encuentran hoy en la letría una paleta inagotable para la construcción de obras logradas. Después de Isou, Dufrêne, Pomerand, Lemaître, llegarán otros que serán los Bach, los Beethoven de este arte.

Si no, ¿QUIÉN y QUÉ?

El paso de una forma antigua a una nueva suele ir acompañado de un desgarró, del chirrido creativo del artista que trata de superar la experiencia del goce cómodo. Requiere un esfuerzo de crítica y de reflexión, así como repugnancia por lo que se ha amado *demasiado*. Quienes no aceptan esta ascesis del desgarramiento creador están condenados a la muerte en el “neo” o al pataleo desesperado.

El letrismo vencerá porque es la solución irremediable a la muerte de la música. Una juventud nueva se encargará de ayudar al letrismo en su ascensión a la práctica, porque esa juventud necesita materias frescas para que se asienten *nuevos nombres*. El letrismo permanecerá porque utiliza una materia que nunca se había organizado realmente en obras coherentes.

Su empleo como “banda sonora”¹¹ ya demuestra que su poder de conturbar es superior al de todas las composiciones musicales precedentes, al revelarse ahí la voz humana más rica en sonoridades y en potencial imaginativo que cualquier instrumento.

Ciertamente es difícil pedir a los músicos que abandonen para siempre un arte que ha alimentado a generaciones. Sólo algunos jóvenes temperamentos tendrán la fuerza de romper con el pasado. Pero el desgarramiento no es mayor que el que supuso el abandono de la anécdota, de la idea (armazón de la música durante siglos) para los músicos modernos, o el asesinato del tema (esqueleto de la pintura durante cientos de años) para los pintores modernos, o el adiós a la "historia" (pilar de la novela) para los novelistas de hoy.

Al contrario de esas artes que avanzan hacia un empobrecimiento cada vez más desesperado, la letría se afirma desde ahora mismo como la propuesta más audazmente rica de nuestra época.

¹ Apollinaire también hablaba de pintura "pura" cuando se refería a los cubistas.

² Con el empleo de la palabra "nuevo" se intenta separar definitivamente a los "creadores" de los "productores", simples aplicadores de los descubrimientos de los primeros.

³ Véase Cocteau, quien en el número de la *Revue Musical* consagrado a Satie, vuelve con la cantinela del hombre "único", del "hombre admirable" y de "sus sirenas interiores", cuando habría estado más inspirado sencillamente ayudando a Satie cuando lo necesitó, aunque sólo fuera escribiendo el texto que éste le pedía.

⁴ Publicada por *Empreintes* (mayo-junio 50).

⁵ A pesar de la ironía, se siente el pesar del hombre moderno por no poder llegar a la muchedumbre (de los cafés). Un compositor del periodo musical de enriquecimiento nunca habría pensado en preguntarse sobre la "utilidad" de la música.

⁶ Con "la música que no sirve para nada" de Satie y "la música que no quiere decir nada" de Stravinsky se llega a la muerte concreta de la música.

⁷ Ahora se ponen a defender el "verdadero" jazz contra de aquellos que... Pero los jóvenes que quieren convertirse en Louis Armstrong lo único que pueden hacer es fortalecerse los "brazos" hasta pudrir el jazz, como Armstrong pudría la música clásica con su música de "negro".

⁸ Los letristas, por su parte, han descubierto su voz.

⁹ El importante ensayo sobre el teatro que precederá la obra de Isou (de próxima aparición) y el "Système de notation pour les lètries" de Maurice Lemaître (en prensa).

¹⁰ I. Isou ("La dictature lettriste").

¹¹ El *Tratado de baba y eternidad* de I. Isou y *Ya ha empezado la película* de M. Lemaître.

ROXANA *

roksana

Durant tout le morceau, suivant une ligne de crescendo et decrescendo, le chœur, composé au minimum de deux hommes et deux femmes, dira continuellement : 1) à des intervalles éloignés des thèmes sonores (cf. p. 2); 2) inter-prétera sans arrêt des inspirations et des expirations sonores.

	Solo	Chœur
lent et très articulé	lèksoana anaksoil anaksoil aksoil aksoil	commence avant le début, crescendo puis brusque decrescendo à l'entrée
le rythme s'accélère légèrement	alakséô ksoana ksoana ksaoaé ksaoaé NAOAé NAOAé (fort)	
s'énerve	dolokséon togoit lokséon voksoit dukséon taksoit rakséon Haksoit NAOAé NAOAé (crie')	
voix haute et forte	lukanaroid talaksidoa talaksidoa nado ksidéô nado ksidéô ikséô ikséô	
majestueux et ouvert	ksioala ksioaé ksioala ksioaé la ksioaé la ksioaé	
précis	naroidanon ikséô ikséô naroidanon ikséô ikséô	
angoissé violent et net	ok ok ok sidô naoaé ok ok ok sidô naoaé (hurle')	
	ribérol ! ribérol !	couvre presque la voix solo

calme
et
lent (golanélidol
dolidol
dolidol
dolidol

détaché
et clair (nadolek
nadolek doksoli
ksoli
ksoli
ksolidol
NAOAé NAOAé (fort)

accélééré
et
nerveux (klek klek
dolokleks
kleksido naoaé
kleksido naoaé

jété et
uléreux (ribérol
ribérol
ribérol !

haut
et tragique (doksoli
ksoli
ksidoana
ksidoana

lanie haut / ksoé ksoé ksoé

engoussé (dūkséon
dūkséon
dūkséana

plus
vite
et plus fort (rokséon
rokséon
rokséana a a a
rokséana a a a

hurle
tragique (ROKSANA
ROKSANA

de nouveau
calme, épreme (leksoana anaksoil
anaksoil
aksoilllllll

mourant (golanélidolllllll

montée et

redescente violente

va jusqu'à
couvrir le
sol

THEMES SONORES DU CHOEUR

goa goa (homme)
takè takè (femme aigu)
tiü tiü tiü (juvénile)
vuuuu vuuuu

* écrit et enregistré pour la
première fois en 1953, Re-
produit dans le disque Maurice
Lemaître présente le lettrisme
(Columbia ESRF 1171)

LETTRE ROCK *
pour 3 voix

SOLO	accompagnement	SOLO	accompagnement
	tch tch-tch (5 fois) dô dôbé (5 fois)	nô bé chui bé la bâ ât ° °	
dododoNA wa gnan bin frum ° °		bé chui bé la bâât dô dôbé °°°°°°°° 8	dôdô dôdôdôbé
sé tû gnon dūn frim ° °	dô dôbé (15 fois)	+++++++	
aTA un gūn gon han ° °		ni ũé kan don zrin ° °	
dôLUST ũn ston tan fin °		nū tû kon dan zrên ° °	
dot bin tong °°°° 4		oKA on tèn tūn vran ° °	dôdô dôbé (15 fois)
aLOT min dūng °°°°°° 7	silence	dôLIST min dūng ton zlin °	
+++++++		dot bin tong °°°° 4	silence
nū wô gnon din from ° °		aLOT min dūng °°°°°° 7	
si wâ gnin dan frēm ° °	dô dôdôdô bé (15 fois)	+++++++	
oTÔ an dan din hon ° °		na bô chui bo lê bû ūt ° °	dô dôbé
béLOST in stan tūn fēm °		bé chui bô lê būūt ° dédébô °°°°°°°° 8	
dot bin tong °°°° 4	silence		
aLOT min dūng °°°°°° 7			

<u>SOLO</u>	<u>acc.</u>	<u>SOLO</u>	<u>acc.</u>
dô bé wuan tèn ksin ° ° dé bô wuèn tin kson ° ° éTON sin dok bèn yùn ° ° bÉDÔ san dak bin yèn °	} dôôô dôbé (15 fois)	na bé chui bé la bâ ât ° ° ° bé chui bé la bâât ° ° ° dôdôbé °°°°°°°° 8 <hr/> dot bin tong °°°° 4 eLÔT min dùng °°° 3 +++++ na bé chui bé la bâ ât ° ° ° bé chui bé la bâât ° ° ° dôdôbé dôdôbé dôdôbé DÔDÔbé	dôdôdôbé dôdôbé silence dôdôdôbé dô
dot bin tong °°°° 4 aLÔT min dùng °°°°°°° 7 +++++	silence		

(la troisième voix répète constamment dô à la cadence de un toutes les mesures, et apparaît ainsi dans les silences de la seconde voix, marquée ci-dessus "accompagnement")

* écrit en 1957 pour le
disque Maurice Lemaître présente
le Lettrisme paru en 1958
(Columbia ESRF 1171)

MAURICE LEMAITRE

B I L A N

LETTRISTE

1. Système de notation pour les lètries
2. Bouleversement de la science phonétique
3. La gamme lettriste intégrale
4. Manifeste pour un lettrisme sériel
5. La Dadalettrie, ou mort concrète du lettrisme
6. Prélude à l'Hyperphonie, ou art total des moyens de communication sonores
7. L'Hypergraphologie, ou vers un art intégral

Système de notation SIGNES

$2/4 = 80$

clé lètrique | Barre de mesure | Rupture de chaîne acoustique | Signe d'attaque | Valeur métronomique de la mesure

th anglais | ch allemand | z espagnol | ch français

Simboles fonétiques

Lètrés-chifres

14 | 54

Claquement de langue | a (come dans "patté") dit en baillant | ① Silences 1 temps | ② Silences 1/2 temps

bis entre ces barres | crescendo | decrescendo | Chaîne acoustique = 1 temps

o (come dans "pot") prononcé avec force de la conversation | o prononcé d'une voix forte | o acrié | o hurlé

Amplitude des fonèmes

Exemple

$4/4 = 96$

Signe d'attaque | les 4 temps liés | Rupture de chaîne acoustique | $pô-ak$ (prononcé d'une voix forte) = 1 temps

bis

Silence 1 temps | Applaudissement (fort) | $kôôôk = 1$ temps (nasal et fort) | $kôôôk$ (nasal et fort) = 1 temps | $ôôô = 1$ temps (fort et dit en se frappant la poitrine)

Contrepoint

Solo

Chœur ou Batterie ou Solo

Mesures correspondantes

Clé Batterie

Utiliser les symboles
fonétiques
internationaux

Marche

Lettrie pour 4 voix, 8 mains et 8 pieds

$\frac{2}{4} = 112$

I

II

III

IV

Handwritten musical notation on ten staves, featuring various notes, rests, and lyrics. The notation includes pitch bends (marked with ^) and specific note values (e.g., 40, 36, 20, 18, 19, 22).

Staff 1: *Ka* :|| bis *ka* : *ka* : *ka* *KE* *ka* *K/ε* | 19 19 19 | 17

Staff 2: *Ka* :|| bis *ka* : *ka* : | 18 18 18 18 | 19 19 19 | 17

Staff 3: *Ka* :|| bis : *KE* : *KE* | 13 13 13 13 | 19 19 19 | 17

Staff 4: *Ka* :|| bis : *KE* : *KE* | 15 15 15 15 | 19 19 19 | 17

Staff 5: $\overset{40}{a}/\overset{36}{\epsilon}$ | $\overset{40}{a}/\overset{36}{\epsilon}$ | $\overset{40}{a}/\overset{36}{a}$ | $\overset{40}{a}/\overset{36}{a}$ | $\overset{40}{a}/\overset{36}{a}$ | $\overset{40}{a}/\overset{36}{a}$ || $\overset{40}{a}/\overset{36}{a}$

Staff 6: / / | $\overset{1}{u}/\overset{2}{\varnothing}$ | $\overset{1}{u}/\overset{2}{\varnothing}$ | $\overset{1}{u}/\overset{2}{\varnothing}$ | $\overset{1}{u}/\overset{2}{\varnothing}$ || $\overset{1}{u}/\overset{2}{\varnothing}$

Staff 7: / / / / | $\overset{1}{g}/\overset{2}{z}$ | $\overset{1}{g}/\overset{2}{z}$ || $\overset{1}{g}/\overset{2}{z}$

Staff 8: / / / / | ba ba bi bi ||

Staff 9: bis | 18 $\overset{20}{\text{—}}$ | 18 $\overset{20}{\text{—}}$ | 18 $\overset{20}{20}$ | 18 $\overset{20}{\text{—}}$ | 20 $\overset{20}{\text{—}}$ | 19 $\overset{20}{\text{—}}$ | 19 $\overset{20}{\text{—}}$

Staff 10: bis | 18 $\overset{20}{20}$ | 18 $\overset{20}{20}$ | 18 $\overset{20}{20}$ | 18 $\overset{20}{\text{—}}$ | 20 $\overset{20}{\text{—}}$ | 19 $\overset{21}{\text{—}}$ | 19 $\overset{21}{\text{—}}$

Staff 11: bis | / / / / | 18 $\overset{20}{20}$ | 18 $\overset{20}{\text{—}}$ | 20 20 $\overset{20}{\text{—}}$ | 19 $\overset{20}{\text{—}}$ | 19 $\overset{20}{\text{—}}$

Staff 12: bis | / / / / | 18 $\overset{20}{20}$ | 18 $\overset{20}{\text{—}}$ | 20 20 20 20 | 19 $\overset{21}{\text{—}}$ | 19 $\overset{21}{\text{—}}$

Staff 13: | 20 20 $\overset{21}{\text{—}}$ | 21 21 || bis || 22 22 $\overset{19}{\text{—}}$ | 19/19 || bis | 20 20 21 21

Staff 14: | 20 20 $\overset{21}{\text{—}}$ | 21 21 || bis || 22 22 $\overset{19}{\text{—}}$ | 19/19 || bis | 20 20 21 21

20 20 — 21 21 — || bis || 22 22 — 19/19 — || bis || 20 20 21 21

20 20 — 21 21 — || bis || 22 22 — 19/19 — || bis || 20 20 21 21

22 22 | 19/19 | yē / soe | yē / soe | ɔɪ / ɯsa | ɔɪ / ɯsa

22 22 | 19/19 | — yē | soe yē | soe / ɯau | ta / ɯau

22 22 | 19/19 | — — — RU / ɯa | RU / ɯa | ɲɬ / i

22 22 | 19/19 | — — — — — ei | au / ei | au / ɔa

θã / ɤœ | θã / ɤœ | ʝã / ɤɤ | ʝã / ɤɤ | aα

ta / ɯau | kɔ / ɯau | kɔ / ɤɤ | kɔ / ɤɤ | aα

ɲɬ / i | xə / ɤ | xə / ɤ | xə / ɤɤ | aα

pɔɪ / ɔa | pɔɪ / ɔ | tɛ / ɔ | tɛ / ɤɤ | aα

20 20 | 21 21 | 22 22 | 22 22 | ^ 22 22 | ta

20 20 | 21 21 | 22 22 | 22 22 | ^ 22 22 | ta

20 20 | 21 21 | 22 22 | 22 22 | ^ 22 22 | ta

20 20 | 21 21 | 22 22 | 22 22 | ^ 22 22 | ta

The cover features a large, stylized number '2' on the left side, composed of various geometric shapes and patterns. The background is white with black and grey geometric elements, including a large black triangle on the right and a grey triangle on the left.

MAURICE LEMAITRE

LA DANSE
ET
LE MIME
CISELANTS

LETTRISTES ET HYPERGRAPHIQUES

Suivi de

MANIFESTE POUR UNE PANTOMINE
A ANECDOTE SURREALISTE

et précédé de

LA DANSE ET LA PANTOMINE
DE L'ANTIQUITE AUX LETTRISTES

par Isidore Isou

2

LETTRISME

GRASSIN

PRIMER SONETO

Partitura de los MIMOS

Los mismos gestos son viriles o femeninos según el intérprete

HOMBRE

MUJER

1 se estira como desperezándose

1 de pie, inmóvil y recta

2 camina

2 idem

3 salta a la comba

3 idem

4 lanza una jabalina

4 idem

5 fuma

5 idem

6 levanta unas pesas

6 idem

fin del primer "verso"

7 de pie, inmovil y recto

7 se estira como desperezándose

8 idem

8 camina

9 idem

9 salta a la comba

10 idem

10 lanza una jabalina

11 idem

11 fuma

12 idem

12 se retoca el maquillaje y el peinado delante
de un espejo

fin del segundo "verso"

GESTICULAR

Partitura de la BAILARINA

- 1 tumbada inmóvil en el suelo de cara a los mimos, la cabeza hacia el público
- 2 idem
- 3 idem
- 4 idem
- 5 idem
- 6 idem
- 7 el brazo izquierdo se eleva perpendicular al suelo, la mano y los dedos estirados y rígidos
- 8 el antebrazo se dobla en ángulo recto, la mano sigue estirada, prolongando este antebrazo
- 9 la muñeca se dobla hacia el cielo, la mano y los dedos siguen estirados y rígidos
- 10 juntar los dedos con el pulgar, salvo el índice que sigue recto
- 11 doblar el índice y girarlo
- 12 llevar todo el conjunto del brazo al suelo, la pierna derecha medio flexionada

13	idem	13	se sacude el cabello
14	idem	14	toca la campana
15	idem	15	fuma
16	idem	16	clava una tijera en la espalda de alguien
17	de pie, inmóvil y recto	17	escribe a máquina
18	idem	18	se retoca el maquillaje y se empolva el rostro delante de un espejo
19	se enjabona el rostro con una brocha	19	de pie, inmóvil y recta
20	tañe una campana de iglesia	20	idem
21	escribe a máquina	21	idem
22	clava un cuchillo en el vientre de alguien	22	idem
23	fuma	23	idem
24	levanta unas pesas	24	idem
25	se tira a fondo como en esgrima	25	camina
26	imita con la mano el deslizamiento de un pez en el agua	26	camina
27	dice hola a alguien desde lejos (cara alegre)	27	camina
28	gira alrededor de un punto fijo (barra del metro)	28	camina

13 levantar la cabeza

14 levantar el busto

15 brazos a lo largo del tronco, antebrazos paralelos a las piernas, palmas de la mano hacia el suelo

16 cruzar las piernas como un escriba

17 levantarse con una media-vuelta, terminar de cara al público

18 inclinar la cabeza a la derecha

19 *première* con inclinación de cadera a la derecha

20 *seconde en l'air* con el pie izquierdo de puntas

21 *troisième* con el talón izquierdo en tobillo derecho

22 *quatrième* con pie izquierdo por dentro

23 *cinquième* de puntas, los pies se tocan en ángulo recto

24 vuelta completa sobre talones, termina en *seconde* con el hombro derecho elevado (durante estas seis posiciones de los pies, los brazos permanecen a lo largo del cuerpo)

25 con los brazos a lo largo del cuerpo, dejar caer el hombro izquierdo y hacer un *soubresaut bloqué*

26 desplomarse a cámara lenta hacia la derecha, la rodilla en tierra

27 *port de bras* izquierdo, rígido, muy estirado, brazo derecho oculto detrás de la espalda

28 preparación de la media vuelta, brazo a 90°, media vuelta de rodillas

29 da un hachazo a un árbol

30 levanta unas pesas

31 camina

32 camina

33 camina

34 camina

35 camina

36 levanta unas pesas

37 camina

38 camina

39 camina

40 camina

41 camina

42 levanta unas pesas

43 titubea como un hombre herido en el vientre

44 hace malabarismos con unas pelotitas

29 camina

30 se retoca el maquillaje delante de un espejo

31 golpea una pelota de tenis

32 imita sobre la mano el salto de una rana

33 dice adiós a alguien (cara triste)

34 gira alrededor de un punto fijo (la mano caída)

35 da una bofetada a alguien

36 se retoca el maquillaje delante de un espejo

37 titubea como si estuviera borracha

38 tira al aire una pelota

39 se acaricia los senos y las caderas

40 revuelve con una cuchara en una cazuela y prueba

41 acuna a un niño

42 se retoca el maquillaje delante de un espejo

43 camina

44 camina

- 29 *arabesque plié* de rodillas, manos en el suelo, pierna derecha estirada
- 30 terminar con rodilla *fendu*
- 31 levantarse, preparación para el *rond de jambes*, brazo derecho estirado hacia delante, brazo izquierdo a lo largo del cuerpo
- 32 *rond de jambes* desgano, mano sobre el vientre al pasar a primera
- 33 *dégager quatrième raccourci*, relajando la pantorrilla, brazos a lo largo del cuerpo
- 34 *fente seconde*, *plié* sobre la pierna derecha, pie izquierdo con la punta *en l'air*
- 35 amago de salto, brazos paralelos *en l'air*
- 36 terminar con el perfil derecho, la cabeza atrás
- 37 *passé fente* a la izquierda, la cabeza sigue atrás
- 38 alzar la cabeza, pasar el brazo por detrás del cuerpo
- 39 estirar el brazo derecho tenso hacia la izquierda
- 40 flexionar antebrazo, mano rígida, palma hacia la cabeza
- 41 flexionar la mano, dedos rígidos
- 42 terminar con el perfil derecho, movimiento de las nalgas *en dehors* cambiando de pierna
- 43 *degagé* rascándose la rodilla derecha
- 44 reverencia suave, *balloté* brazos, inclinando la cabeza

45 hace bola con el brazo	45 camina
46 agita el hielo en un vaso y da un sorbo	46 camina
47 da un hachazo a un árbol	47 camina
48 levanta unas pesas	48 se retoca el maquillaje delante de un espejo
49 pinta un cuadro (el pulgar izquierdo sobre la paleta imaginaria)	49 cose
50 dispara un fusil	50 lava un trapo, frotándolo entre las manos
51 perfila con las manos el cuerpo de una mujer	51 rechaza a alguien adelantando las manos
52 lanza un martillo (una bola que gira alrededor de un cordel)	52 se pone un collar
53 pone en marcha un martillo neumático	53 friega el suelo
54 camina	54 camina
55 lee un periódico	55 da una voltereta
56 da una voltereta	56 se pone unas medias
57 dispara un fusil	57 lava un trapo
58 perfila con las manos el cuerpo de una mujer	58 se pone un collar
59 pone en marcha un martillo neumático	59 rechaza a alguien, adelantando las manos y la cabeza vuelta atrás

- 45 *arabesque*, pie en gancho y rodilla doblada, descomponiendo el movimiento
- 46 cortar, empujar mano derecha sobre hombro izquierdo
- 47 *saut de chat bloqué*
- 48 terminar de rodillas a la derecha, mano derecha sobre la rodilla derecha, mano izquierda *en fleur* sobre pierna derecha
- 49 caer sobre los antebrazos
- 50 acurrucarse de rodillas a la izquierda, brazos extendidos, cabeza levantada
- 51 deshacer, dejándose caer sobre la nalga izquierda
- 52 rodar
- 53 recoger pierna izquierda, pie en gancho, torso levantado, manos en el suelo, la cabeza *en l'air*, torcida
- 54 terminar, sentarse de cara a los mimos
- 55 pivotar a la izquierda sobre las nalgas
- 56 *temps de flèche assis*
- 57 *chassé* a la izquierda al terminar, *écarté* de frente
- 58 *posé cabriole*
- 59 pierna derecha, *attitude* de lado, *couché* brazo derecho, *attitude*

60 camina	60 camina
61 lee un periódico	61 da una voltereta
62 da una voltereta	62 se pone unas medias
63 dispara un fusil	63 lava un trapo
64 perfila con las manos el cuerpo de una mujer	64 se pone un collar
65 pone en marcha un martillo neumático	65 rechaza brutalmente a alguien
66 saluda (doblado por la cintura, a la japonesa)	66 hace una reverencia
67 hace malabarismos con unos platos	67 lanza al aire una gran pelota
68 titubea como un hombre herido en el vientre	68 se acaricia las caderas y los senos como una vamp
69 hace bola con los biceps	69 se lleva la mano a la frente como si tuviera dolor de cabeza
70 agita el hielo en un vaso y se lo bebe de un trago	70 da una bofetada a alguien
71 da un hachazo a un árbol	71 da un revés
72 se tira a fondo como en esgrima	72 dice hola a alguien desde lejos (cara alegre)
73 lee un periódico	73 da una voltereta
74 da una voltereta	74 se pone unas medias
75 dispara un fusil	75 lava un trapo

60 terminar con *allongé* de mano izquierda en la barra

61 pie en la mano

62 brazos en *l'air*

63 ofrenda de la mano izquierda

64 coronilla perpendicular al suelo, erguirse, manos en el suelo, busto de frente

65 *grand écart devant*, manos en apoyo

66 pose de "pin-up"

67 pie derecho apuntando a la rodilla izquierda y pierna izquierda replegada

68 enderezarse *quart de lune*

69 sentarse a cámara lenta sobre las nalgas, manos sobre las puntas del pie izquierdo

70 sentada sobre el lado derecho, mano izquierda en *l'air*

71 boca abajo, piernas flexionadas, pies en gancho, brazos en apoyo

72 extender los pies

73 levantarse bruscamente en *seconde*, manos en el suelo

74 alzar el busto, el brazo izquierdo estirado hacia delante, muñeca derecha curvada y apoyada en el codo izquierdo

75 impulso en el pie derecho, *assemblé* sostenido sobre la pierna doblada

76 perfila con las manos el cuerpo de una mujer

77 pone en marcha un martillo neumático

78 da un fuerte puñetazo

79 hace malabarismos con unos platos

80 titubea

81 hace bola con los biceps

82 echa un trago

83 da un hachazo

84 se tira a fondo como en esgrima

76 rechaza a alguien con las manos

77 se pone un collar

78 hace una reverencia

79 lanza una gran pelota

80 se acaricia las caderas y los senos

81 se lleva la mano a la frente

82 da una bofetada a alguien

83 acaricia a un niño en la mejilla

84 dice hola a alguien desde lejos

Terminar
en un estilo

76 cabeza adelante, luego atrás, pie derecho adelante

77 *grand écart* lentamente

78 pose de "pin-up" a la derecha con el pie derecho en gancho

79 *saut de chat*, sentada a la hindú, pero con las palmas hacia el suelo

80 *degagé seconde*, terminar de rodillas

81 amago de salto, terminar de perfil los brazos detrás de la espalda

82 dejar caer el tronco, brazos paralelos

83 antebrazos delante

84 caer *à plat*

avanzando hacia el público
diferente para cada intérprete

Con el PRIMER SONETO GESTICULAR, el único intento letrista hasta la fecha¹ de renovación del arte de la coreografía, construí un ballet siguiendo la forma poética del soneto, de todos conocida: 14 versos, divididos en dos estrofas de cuatro versos con dos rimas y una de seis versos con tres rimas. Mis “versos” coreográficos se componían de “sílabas” compuestas por una *attitude* (ballet) o un gesto significativo (mimo), siendo naturalmente las rimas la repetición de una misma *attitude* o de un mismo gesto.

Lo interpretaron tres artistas: dos mimos y una bailarina, cuyos movimientos autónomos, pero paralelos, se respondían mediante sutiles correspondencias, al tiempo que el ritmo del conjunto venía dado por los tres sonetos de gestos respectivos.

Lo que quería era que los dos mimos representaran una especie de ballet de gestos significativos (mímicos), pero cuya rápida sucesión apartaría la obra de la pantomima, aportando al espectador un tornasol de movimientos, que asemejaría el conjunto a una *danza auténtica*.

Sobre este fondo coreográfico-mímico, una bailarina en solitario destruiría, analizándolas, todas las *attitudes* del ballet clásico, introduciendo en éste secciones con posturas o gestos poco comunes, a veces incluso propios del mimo, de tal forma que el conjunto de los tres artistas, progresando simultáneamente sin cesar en la investigación gesticular a partir del estado actual de su arte, se reúnen finalmente en un *pas de trois* refundido en el que el ballet y la pantomima habrían encontrado un alfabeto común.

Gracias a los artistas que pusieron su talento a mi disposición, los dos mimos, Gérard Le Breton y Claudine Raffali, y, sobre todo, la bailarina de la Ópera, Colette Desbrosses, que supo poner todo su alma y la sensualidad necesaria en unos gestos y posturas sorprendentes, esta tentativa pudo ser comprendida como tal por el público de coreógrafos, críticos y amigos de la danza que asistieron a la representación.

¹ Ver *Commentaire 1* al principio de esta obra [“Deux commentaires de Maurice Lemaître”. Maurice Lemaître. *La danse et le mime ciselants lettristes et hypergraphiques*, París, Grassin, 1960]

Ensayo

El 4 de mayo de 1968, se representó en mi café-teatro, Le Colbert, una obra mía supra-temporal titulada *Ensayo*.

La representación se desarrollaba como sigue:

Varios actores profesionales agrupados en el escenario avisan al público que van a hacer un ensayo de una obra de Maurice Lemaître basada en Sade, *Le Boudoir de la philosophie*.

Empiezan el ensayo delante del público, a las órdenes de un director, del regidor o director de escena, del verdadero director de la sala, los maquinistas, los técnicos de luces, la figurinista, los sastres, etc.

Pasado un tiempo de ensayo, en el transcurso del cual se oirán las diversas expresiones y exclamaciones propias del oficio, los actores propondrán intercambiarse los papeles, de tal forma, por ejemplo, que la que hasta entonces había hecho de ingenua pasará a representar el papel de dueña, o incluso un rol masculino, etc.

Cuando llevan un rato trabajando de esta forma, que no dejará de crear situaciones nuevas y que suscitará sin duda comentarios irónicos y mordaces, exagerados adrede por los participantes prevenidos de ello, los actores y actrices propondrán sus papeles a los maquinistas, figurinistas, técnicos de luz, etc.

Surgirán, por supuesto, nuevas reflexiones de los participantes.

Las entradas originales podrán ser modificadas, igual que los papeles, los juegos escénicos, la iluminación, etc.

Finalmente, los "actores" ofrecerán al público que representen ellos mismos la obra, y bajarán al patio de butacas para pedírselo personalmente y ayudarlos, prestándoles sus libretos, sus vestidos, etc. y poniéndoles a ensayar.

A partir de ese momento, la obra recurrirá a todos los participantes sin excepción, así como a todos los medios escénicos reunidos o posibles en el lugar elegido.

Este *Ensayo* puede tomar como punto de partida cualquier texto elegido por los animadores del espectáculo.